
La flûte *pinkuyllu* des *Provincias Altas* du Cuzco (Pérou) : organologie et symbolique érotique d'un aérophone andin

Raphaël Parejo-Coudert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jsa/1850>

DOI : 10.4000/jsa.1850

ISSN : 1957-7842

Éditeur

Société des américanistes

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 211-264

ISSN : 0037-9174

Référence électronique

Raphaël Parejo-Coudert, « La flûte *pinkuyllu* des *Provincias Altas* du Cuzco (Pérou) : organologie et symbolique érotique d'un aérophone andin », *Journal de la Société des américanistes* [En ligne], 87 | 2001, mis en ligne le 17 novembre 2005, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jsa/1850> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jsa.1850>

**LA FLÛTE *PINKUYLLU* DES *PROVINCIAS ALTAS*
DU CUZCO (PÉROU) :
ORGANOLOGIE ET SYMBOLIQUE ÉROTIQUE
D'UN AÉROPHONE ANDIN**

Raphaël PAREJO-COUDERT *

La grande flûte à bec *pinkuyllu* des Provinces Hautes du Cuzco (Pérou) est un aérophone qui a été très peu étudié et dont on sait donc peu de chose. Loin des descriptions incomplètes, imprécises, voire fantaisistes, l'auteur propose dans la première partie de l'article une première étude organologique et acoustique à partir de ses observations de terrain et des instruments en sa possession, comme des enregistrements qu'il en a réalisés. Puis, il passe en revue des aérophones de même type dont l'existence a été signalée dans la région sud du Pérou et en Bolivie par d'autres auteurs. Dans la seconde partie, il situe l'instrument dans le cadre des rituels agropastoraux spécifiques durant lesquels on en joue. Il en aborde la symbolique érotique en s'appuyant sur des exemples provenant d'une communauté agropastorale du district de Kunturkanki, Q'ellapampa (province Canas du département du Cuzco, au Pérou). Dans un second article qui sera publié ultérieurement, il s'attachera plus précisément à l'analyse du corpus musical du *pinkuyllu* du hameau de Q'ellapampa et des chants qu'il accompagne.

MOTS CLÉS : Cuzco, ethnomusicologie, fécondité, flûte à bec, *pinkuyllu*, sexualité.

La flauta Pinkuyllu de las Provincias Altas del Cuzco (Perú) : organología y simbolismo erótico de un aerófono andino

La gran flauta de pico *pinkuyllu* de las Provincias Altas del Cuzco (Perú) es un aerófono que ha sido poco estudiado, y sobre el cual pocos datos tenemos. Lejos de las descripciones incompletas, sin precisión, y a veces de pura fantasía, el artículo propone un primer estudio organológico y acústico a partir de los instrumentos que el autor posee y de las grabaciones que él hizo en el campo. Posteriormente sitúa el instrumento en los rituales agropecuarios específicos en los cuales se toca : estudia su simbólica sexual, basándose en ejemplos procedentes de una comunidad campesina del Distrito de Kunturkanki, Q'ellapampa (provincia Canas del Departamento del Cuzco, Perú). En la conclusión, enumera todos los aerófonos similares cuya existencia fue mencionada por otros autores en la región Sur del Perú y Bolivia. En el futuro, un segundo texto tratará más precisamente del análisis del cuerpo musical del *pinkuyllu* y de los cantos que suele acompañar.

PALABRAS CLAVES : Cuzco, etnomusicología, fecundidad, *pinkuyllu*, sexualidad.

* Université Paris 8, <rpajeo.ethno-socio@wanadoo.fr>, <rpajeo@ipt.univ-paris8.fr>

Journal de la Société des Américanistes, 2001, 87 : p. 211 à 264. Copyright © Société des Américanistes.

The Pinkuyllu flute of the High Provinces of Cuzco (Peru) : the organology and erotic symbolism of an Andean aerophone

The long recorder called the *pinkuyllu*, from the High Provinces of Cuzco (Peru), is an aerophone which has seldom been studied, and about which very little is known. In contrast to the incomplete, approximate and somewhat fanciful descriptions that exist elsewhere, this article presents the first organological and acoustic study of this instrument, based on exemplars in the author's possession and on field recordings he has made. He analyses the instrument with reference to the agri-pastoral rituals to which it is linked. The author focuses on the flute's erotic symbolism, and gives examples of its usage in Q'ellapampa, a rural community of the Kunturkanki district (in the Canas province of the Cuzco district, in Peru). He concludes with a review of aerophones of a similar type described by other authors in the southern region of Peru and Bolivia. A second article will seek to analyse the musical terminology of the *pinkuyllu* more precisely, along with the songs it accompanies.

KEY WORDS : Cuzco, ethnomusicology, fertility, recorder, *pinkuyllu*, sexuality.

À mes enfants Willka et Maywa, à ma compagne Martina E. Chávez, ces éléments de la culture de leurs ancêtres.

INTRODUCTION

Le *pinkuyllu* des Provinces Hautes du département du Cuzco (Canchis, Canas, Espinar et Chumbivilcas) est une flûte à bec en général de grande taille ¹ : en moyenne 0,90 m de longueur, souvent plus d'un mètre. Il est construit dans une branche au préalable fendue en deux dans le sens de la longueur. Les deux moitiés ainsi obtenues sont soigneusement évidées, puis rassemblées à l'aide de fortes ligatures faites de tendons animaux frais (en général de lama). La majorité des *pinkuyllus* ont une forme arquée prononcée, mais certains sont droits. La grande taille de l'instrument et de son bec rend son jeu très difficile. Il existe très peu de documents concernant le *pinkuyllu*, comme j'ai pu le constater par moi-même ². La plupart des descriptions qui en ont été faites sont incomplètes, quand elles ne sont pas inexactes ou même totalement fantaisistes ³. À notre connaissance il n'existe aucune étude organologique sérieuse le concernant. Tout cela est probablement dû à deux raisons principales. La première est la difficulté d'accès des communautés indigènes où il est joué ; la plupart sont situées à plusieurs heures, voire journées, de marche des principales pistes carrossables (Gorbak, Lischetti, Muñoz 1962). La seconde est l'extrême importance qu'accorde chaque musicien à son instrument. J'ai pu constater combien il est difficile de se faire prêter l'un de ces aérophones ⁴.

Dans la première partie de cet article, je commencerai par parler du contexte humain, tout en apportant quelques précisions d'ordre général sur les flûtes droites à conduit d'air nommées *pinkullu*, avant de m'intéresser plus en détail à l'aspect organologique de l'instrument ; j'évoquerai ensuite l'existence d'instruments comparables recensés au sud du Pérou et en Bolivie. La seconde partie traitera plus spécifiquement

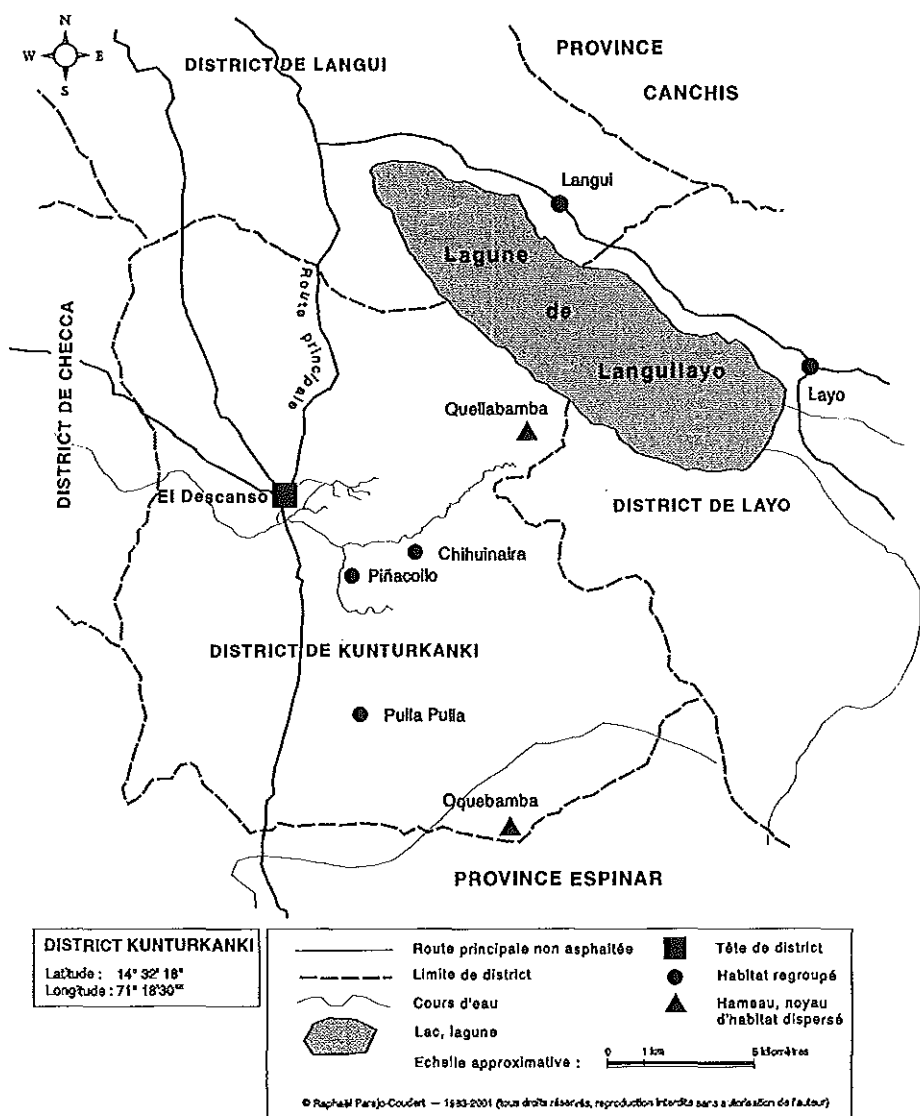


FIG. 1. — Carte de la région de El Descanso et Langui

des contextes rituels et festifs dans lesquels interviennent les flûtes *pinkuyllu* et de la symbolique éminemment érotique et sexuelle attachée à cet instrument. Cet article ne prétend pas être exhaustif, mais propose une première approche de l'étude de cette flûte particulière. Dans un second article que j'espère publier ultérieurement dans cette même revue, je procéderai à une analyse du corpus musical et du texte des chants que nous avons recueillis dans le hameau de Q'ellapampa (province Canas du département du Cuzco).

La musique joue un rôle de premier plan pour les *comuneros* de la région de El Descanso (Figure 1). Dans le hameau de Q'ellapampa, la plupart des hommes jouent d'un instrument de musique. Les instruments pratiqués sont assez variés. J'y ai recensé l'existence des instruments suivants : flûtes à encoche, *quenás*, fabriquées pour la plupart en matériau de récupération (tube d'aluminium ou de PVC) ; tambours de deux tailles, une sorte de caisse claire battue à deux baguettes et une grosse caisse nommée *bombo*, battue à une seule baguette ; instruments à cordes : *charango* « *chillador* » (en bois laminé collé) à cordes de métal, *mandolina* (mandoline), *bandurria cusqueña* (*bandurria* du Cuzco) différente dans son accord et par le nombre de cordes de la *bandurria* espagnole, guitares à six cordes de métal ; et bien entendu le *pinkuyllu*. Ce dernier est exclusivement joué lors de festivités traditionnelles comportant un rituel, ou lors des combats rituels du Chiyaraque et du Toqto, comme nous le verrons plus loin. Le *charango* a une position intermédiaire : en effet, il est utilisé pour les musiques de diversion et de danse (*huaynos*), mais aussi lors des pratiques traditionnelles de la cour faite par les jeunes hommes aux jeunes femmes, et lors des danses cérémonielles *Qhashwa*, en particulier pour exprimer l'invitation sexuelle voilée de la *tuta qhashwa*, ou *qhashwa* nocturne (Turino 1983, pp. 91-94). Les autres instruments de musique sont joués pour la diversion et les danses. Les *comuneros* de l'*ayllu* Warkhachapi ont même monté un groupe musical qui se produit dans les festivals du département du Cuzco : *Galoperas de Canas*. Ce groupe utilise exclusivement les instruments à cordes déjà cités, et plus rarement la *quena* accompagnée des instruments à cordes. Les musiciens expriment très clairement qu'il existe pour eux une différence fondamentale entre ces instruments-là et le *pinkuyllu*, lequel reste à leurs yeux lié aux rituels de fertilité et de fécondité (Victor Callo Roque, Severino Pineda Aragón, entretien, 1986). Cependant, lors de notre premier séjour, certains joueurs de *pinkuyllu* commençaient à se déplacer avec des danseurs et des danseuses pour présenter dans les mêmes festivals la danse *Chugos de Canas*, ce qui laisse craindre qu'elle ne finisse par totalement se « folkloriser » et ne perde définitivement son essence rituelle. Cette « folklorisation » a été amorcée dès la fin des années cinquante et le début des années soixante, après l'instauration par le docteur Alencastre Gutiérrez, alors maire d'El Descanso, d'un concours de chants et de danses le samedi du Carnaval lié à l'une des plus grandes foires commerciales de la région (Gorbak, Lischetti, Muñoz, *op. cit.*, pp. 283-284). Ce concours, en amenant les *comuneros* à se produire en public et à pratiquer leurs danses cérémonielles en dehors des lieux consacrés et de leur contexte spécifique, a introduit chez eux l'idée qu'ils pouvaient aller monnayer leurs coutumes à l'extérieur de leur région.

La population de la région de Langui et Layo, dont fait partie Q'ellapampa (Figure 2), est de parler quechua. Cependant, la permanence de nombreux vocables d'origine aymara dans le quechua comme dans la toponymie de Canas (Gorbak, Lischetti, Muñoz, 1981, p. 299 ; Brisseau Loayza, *op. cit.*, p. 84 ; Cusihamán 1976b, pp. 32-33) le rend difficilement compréhensible pour le reste des habitants du Cuzco (Alencastre Gutiérrez et Dumézil, 1953, p. 2 ; Gorbak, Lischetti, Muñoz, *op. cit.*, p. 298). L'existence de ces vocables, comme de certains traits culturels caractéristiques, semble attester l'origine aymara des habitants de la province, sinon d'un point de vue ethnique, du moins du point de vue linguistique (Gorbak, Lischetti, Muñoz, *op. cit.*, p. 269). Il existe peu de documents des chroniqueurs concernant cette pro-



FIG. 2. — Une vue du hameau de Q'ellapampa
(photo : R. Parejo-Coudert)

vince. Mentionnons toutefois que Guaman Poma de Ayala (1936) inclut les *K'ana* parmi les Collas, tant d'un point de vue géographique que culturel (Gorbak, Lischetti, Muñoz, *op. cit.*, p. 262). Les *K'ana* étaient déjà des bergers à l'époque précolombienne, et possédaient de grands troupeaux de guanacos et vigognes (Cieza de León 1945, p. 252). Nous tiendrons donc compte de cette probable origine aymara pour la suite de cet article, notamment en ce qui concerne le vocabulaire mais aussi d'autres flûtes andines, similaires par leur facture ou leur usage festif et rituel au *pinkuyllu*. Ces éléments précisés, nous allons maintenant nous intéresser à l'instrument lui-même. Je commencerai par rappeler quelques généralités concernant les flûtes andines à conduit d'air, avant d'aborder l'organologie du *pinkuyllu* proprement dit.

Si nous nous référons aux chroniqueurs espagnols, on constate que le terme *pinkullu* — sous des graphies différentes — désignait de façon générique les flûtes droites. González Holguín (1901 [1608], p. 270) mentionne la variante phonétique *pincullu* qui désigne « tout type de flûtes », alors que Cobo (1895, p. 229) affirme de son côté que les Indiens appellent *pincollo* une flûte au son très aigu ressemblant au *pifano*⁵ espagnol. Bertonio (1984 [1612], p. 265), dans son vocabulaire de la langue aymara, mentionne également le *pinkullu* et certains mots s'y rapportant : « *Pincollo* : flûte en os qu'utilisent les Indiens, et aussi d'autres qu'on ramène de Castille. *Pincollotha* : jouer de la flûte. *Pincollori* : musicien, car d'ordinaire il joue aussi de la flûte. *Cchaca pincollo* : flûte en os. *Quinaquina pincollo* : flûte de roseau ». Et il mentionne enfin : « *Tupa pincollo* : flûte de roseau ». Dans le *Codex de Guaman Poma de Ayala*

datant de la fin du xvi^e siècle, le dessin de la planche 316, intitulé *Canciones y música*, représente deux hommes assis sur une montagne surplombant la rivière Huatanay et jouant de flûtes droites. Dans les eaux de celle-ci apparaissent deux sirènes. Il inscrit près des musiciens le mot *pingollo* accolé aux termes *aravi* et *uanca* (Guaman Poma de Ayala 1936, p. 316), deux genres musicaux et lyriques préhispaniques⁶. Dans l'œuvre de Guaman Poma de Ayala on retrouve à de nombreuses reprises mentionné le terme *pincollo* pour désigner ce qui, sur ses planches de dessins, semble être des flûtes droites, probablement des flûtes à encoche. Il est admis qu'à l'époque précolombienne les instruments à cordes, ainsi que les flûtes à bec, étaient inconnus au Pérou comme dans le reste des Andes. Aucun instrument archéologique de ce type, notamment parmi les instruments en céramique qui se conservent le mieux, n'a pu être retrouvé (d'Harcourt, 1925, p. 62 ; González Bravo, 1948, p. 415 ; Bellenger 1980, p. 146). S'il n'existe aucune certitude quant à la date d'apparition de cet instrument, il est cependant probable qu'il soit apparu dès le début de la Conquête, ce qui en ferait l'une des plus anciennes flûtes à bec andine (*ibid.*).

Aujourd'hui, dans l'ensemble de la région andine, de l'Équateur jusqu'en Argentine, aussi bien en *quechua* qu'en *aymara*, le terme *pinkullu* désigne de façon générique exclusivement les flûtes droites à conduit d'air, ou flûtes à bec (Lira 1944 ; Cerrón-Palomino 1976 ; Soto Ruiz 1976 ; Lara 1978, Bellenger 1980 ; Torres Fernández de Córdova 1982), ce que j'ai pu vérifier dans quatre pays andins (Équateur, Pérou, Bolivie, partie andine de l'Argentine)⁷. Stobart (1988, p. 7) procède à la même constatation. On relève cependant de nombreuses variantes graphiques et phonétiques. En tout cas, dans le département du Cuzco, les formes *pinkuyllu* et *pinkuyllu* désignent exclusivement la grande flûte à bec des Provinces Hautes (Canas, Chumbivilcas et Espinar) qui fait l'objet de cet article, les autres flûtes à bec étant nommées simplement *pinkullu*.

ÉTUDE ORGANOLOGIQUE

1. Description générale, variantes et aire de diffusion

Les instruments que j'ai pu observer, essayer, enregistrer et photographier sur le terrain, comme les trois instruments que j'ai rapportés du Cuzco, sont de grandes flûtes à bec confectionnées avec une branche d'arbre vigoureuse et de forte taille, dont la forme est plus ou moins incurvée suivant les lieux. La construction de l'instrument suit des modalités particulières que j'aborderai plus loin. Sa taille est variable. À Q'ellapampa, j'ai pu relever trois groupes de tailles distinctes qui, selon mes informateurs, sont liées à des classes d'âge : les grands *pinkuyllus*, uniquement utilisés par les hommes adultes (à partir de 16-18 ans), mesurent entre 1 m et 1,12 m et émettent sensiblement la même échelle ; les *pinkuyllus* moyens mesurent entre 0,70 m et 0,80 m et sont utilisés par les pré-adolescents (14 ans) ; quant aux plus petits, ils mesurent environ 0,50 m, et sont utilisés par les jeunes garçons ayant entre 8 et 13 ans. Les flûtes *pinkuyllu* sont pour la plupart de couleur assez foncée, exceptés les instruments neufs, qui sont de plus en plus rares au sein de l'*ayllu* Warkhachapi. Cette couleur sombre est due à la patine, et à la graisse de lama (*untu*) dont on les enduit régulièrement⁸.

Selon le travail collectif de relevé systématique des instruments de musique du Pérou réalisé et publié par l'Institut National de Culture péruvien (INC 1978., p. 242), les flûtes *pinkuyllu* sont fabriquées à partir de branches de différents arbres, comme le *huarango* (*Acacia machranta*), le *huaranhuay* (*Prosopis horrida*), le *chamano* (que je n'ai pu identifier précisément), ou encore le *queshuar* (*Buddleia longifolia*), un arbre que l'on trouve dans la région de El Descanso (*ibid.*, pp. 241-242). Dans ce même travail, dans lequel on orthographie le nom de cet aérophone « *pinkuylo* », il est également affirmé que l'on fabrique des flûtes *pinkuyllu* de tailles différentes, selon la région, mais aussi en fonction de l'âge du musicien. C'est ainsi qu'on a recensé les instruments suivants : le *Maràngani pinkuylo*, qui serait le plus grand de tous et présenterait une forme fortement arquée ; l'*Orqosi pinkuylo*, qui serait celui dont la facture est la plus parfaite, que l'on utilise pour interpréter la musique nommée *Orqosi*⁹ ; le *K'ana pinkuylo*, de la province Canas — qui nous intéresse ici — mesure quant à lui de 1 à 1,12 m de longueur, et il est généralement moins arqué que les précédents ; le *Charol pinkuylo*, de Chumvivilcas, est plus petit. On mentionne aussi le *Huch'uy pinkuylo*, mesurant 0,90 m, qui serait utilisé par les jeunes garçons pour l'apprentissage de l'instrument (*ibid.*). Ce dernier fait a été confirmé par mes observations à Q'ellapampa, où j'ai pu photographier l'un de mes informateurs, Severino Pineda Aragón, et son fils de 14 ans nous montrant des flûtes *pinkuyllu* de différentes tailles : le père avait deux flûtes de forte taille qu'il utilise lors des fêtes, et son fils deux flûtes nettement moins grandes, qui sont les siennes propres (voir Figure 3). Le père nous expliqua que la plus petite des deux flûtes de son fils était celle qu'il avait utilisée pour débiter son apprentissage de l'instrument, et que la seconde, déjà plus grande, était celle qu'il utilisait au moment de notre séjour dans la communauté. Il rajouta avec humour : « *Ratuchalla wiñakun*¹⁰. *Yaqalla qhari kanqa*. » (Il grandit [pousse] vite. Il est presque un homme).

Selon mes informateurs¹¹, l'instrument est joué exclusivement dans les provinces de Canas, Espinar, Chumbivilcas, ainsi que dans la partie de Canchis située en altitude. Cela est également confirmé dans un écrit de Jiménez Borja (1951). Il serait également utilisé à Cailloma, localité située dans le département d'Arequipa (*ibid.*).

2. Facture des flûtes *pinkuyllu*

Pour la description de la fabrication des flûtes *pinkuyllu* je me fonde sur les informations recueillies auprès des musiciens de Q'ellapampa, en particulier Severino Pineda Aragón et Victor Callo Roque qui fabriquent eux-mêmes ces instruments.

2.1. Le matériau et l'outillage

2.1.1. Le matériau

Dans ce hameau communautaire on utilise exclusivement des branches de *queshuar* (*Buddleia longifolia*). On choisit des branches fortes, d'un diamètre oscillant entre 4 et 6 cm, plus ou moins courbées. Une fois coupées et élaguées, ces branches sont rapportées à la communauté où on les entrepose afin de les sécher. Lors de mon second séjour au Cuzco en 1986, j'ai pu observer des tronçons de branches de *queshuar* en cours de séchage entreposés dans la réserve attenante à une habitation principale de

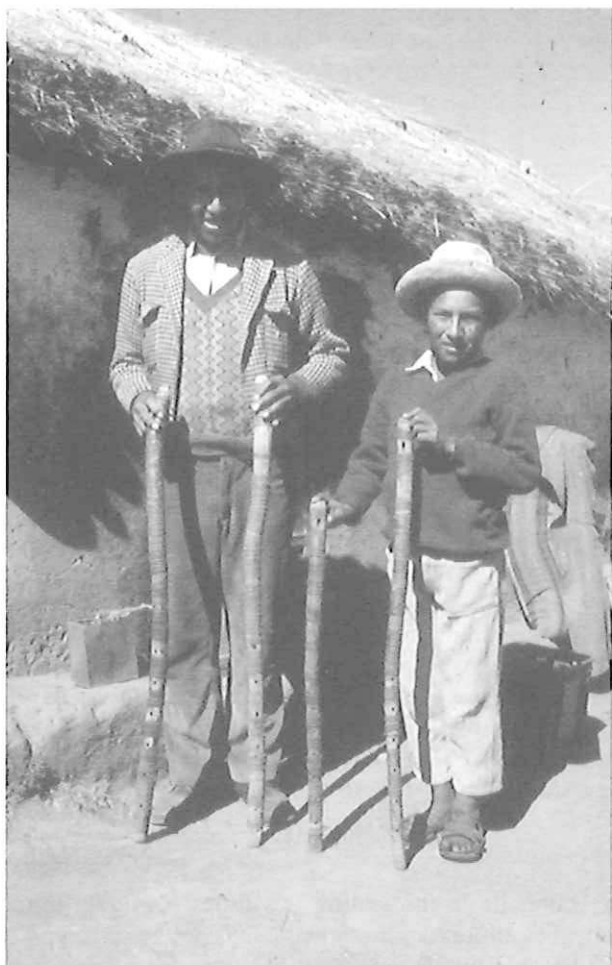


FIG. 3. — Severino Pineda Aragón et son fils.
Ce dernier pose avec des flûtes *pinkuyllu* adaptées à ses statures successives
(photo : R. Parejo-Coudert)

Q'ellapampa. Ils étaient disposés verticalement, appuyés contre le mur d'adobes, l'extrémité inférieure des branches reposant sur un morceau de *bayeta* (tissu) disposé à même le sol, sur la terre battue.

2.1.2. L'outillage (Figure 4)

Il est extrêmement simple, et consiste en outils de conception artisanale, ou d'outils détournés de leur usage premier, tels divers types de couteaux transformés pour la circonstance.

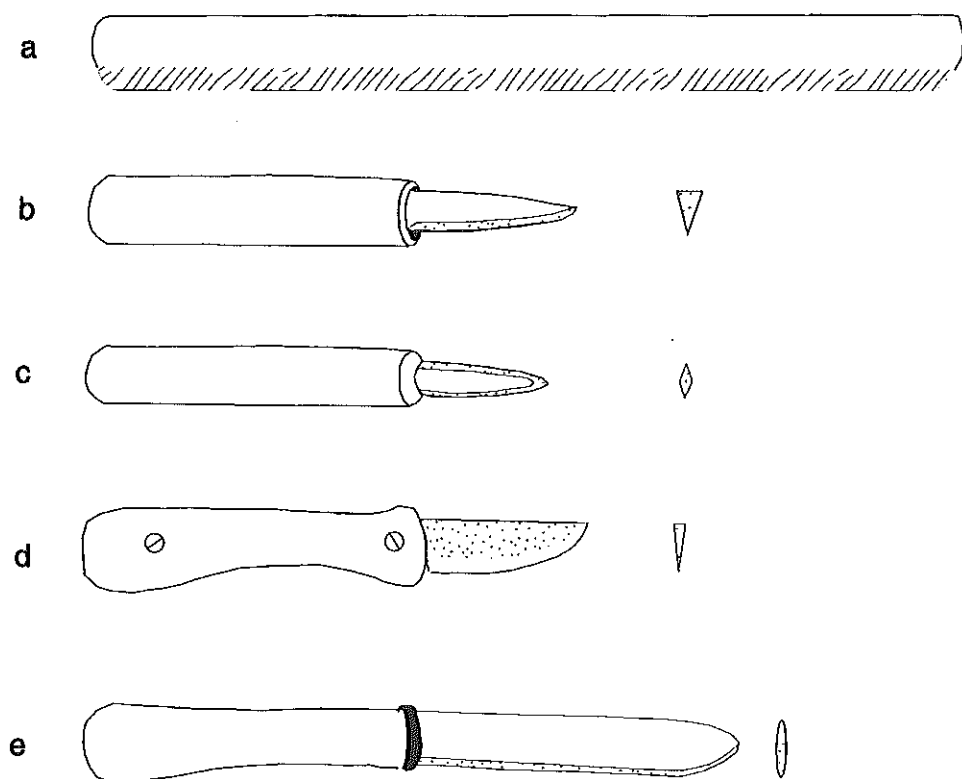
Le facteur confectionne la plupart du temps lui-même ses propres outils, et ceux-ci peuvent donc varier d'un fabricant à l'autre (d'après Severino Pineda Aragón). Pour ma part, j'ai observé les outils suivants : différentes sortes de couteaux : vieux couteaux usagés servant à racler la surface du bois ; couteaux à lame de forme triangulaire et à lame très effilée, destinés à la perce des trous de jeu ou à creuser le bois. Ces instruments ne portent apparemment pas de noms particuliers, et les *comuneros* de Q'ellapampa les nomment sans distinction *kuchillus* (couteaux).

2.2. La facture

Avant de passer au stade de la fabrication proprement dite de l'instrument, on procède à la préparation du bois. Contrairement à ce que mentionne Stobart (1988, p. 31), on ne soumet pas à Q'ellapampa le bois à la chaleur d'un four. On se contente de couper grossièrement le bois suffisamment séché à la taille approximative du futur *pinkuyllu* (environ 0,90 / 1 m, voire 1,10 m pour les plus grands). Pour ce faire, on se basait autrefois sur une mesure corporelle d'origine inca nommée *rikra*¹², distance mesurée à l'aide d'un cordon en partant du centre du sternum et en étendant le bras horizontalement (Figure 5).

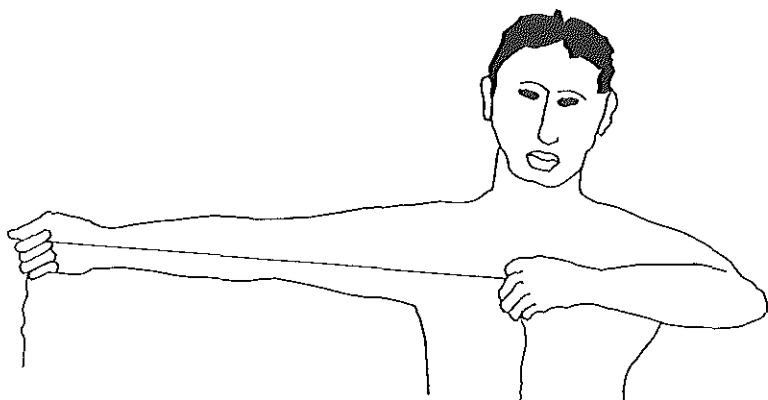
Selon Severino Pineda Aragón, l'utilisation des mesures corporelles d'origine inca est encore courante dans la province de Canas. Ce fait est confirmé par Valencia Espinoza (1982). Toujours selon Severino, le facteur de flûtes pouvait utiliser ces mesures soit en les reportant directement sur le corps de l'instrument, soit en les reportant sous forme d'entailles sur une baguette de bois nommée *medida*, sur laquelle étaient signalés les emplacements respectifs de la perce de la fenêtre du bec et des orifices de jeu. Stobart (1988, p. 38) mentionne aussi l'existence d'abaques ou étalons de mesure semblables, également nommés *medidas*, utilisés pour la facture des *pinkillos* de Vitichi, en Bolivie. Je n'ai pas pu observer cet étalon à Q'ellapampa, où l'on fabrique désormais les *pinkuyllus* en copiant les mesures des quelques rares exemplaires anciens encore conservés dans le hameau, et qui servent de modèle pour déterminer la distance entre les trous de jeu et l'emplacement de la fenêtre du bec. Ce procédé a été signalé en d'autres temps par Alfred Métraux qui a pu l'observer en Bolivie (Métraux, cité dans Isikowitz 1932, p. 274).

On racle ensuite soigneusement la surface du bois à l'aide de la lame d'un vieux couteau (*kuchillu*) réservé à cet usage, afin d'en retirer l'écorce et la lisser. La branche est alors soigneusement fendue sur toute la longueur, en deux moitiés à peu près égales à l'aide d'un instrument de fabrication artisanale ressemblant à un gros couteau sans manche, à lame large et épaisse, utilisé un peu comme le coin métallique de nos bûcherons européens. On procède de la façon suivante : on insère la lame à l'une des extrémités de la branche, puis on la fait pénétrer plus avant dans le bois en la frappant



- a. Lame forte qui, frappée par une pierre, sert à fendre la branche destinée à la fabrication du *pinkuyllu*.
 b. Couteau (*kuchillu*) modifié, à lame forte pointue à un seul tranchant, destiné à l'évidement des branches.
 c. Couteau (*kuchillu*) modifié, à lame pointue à double tranchant, utilisé pour la découpe et le détournage des orifices de jeu.
 d. Couteau (*kuchillu*) à lame large écourté et à un seul tranchant, utilisé pour agrandir l'évidement des demi-branches et égaliser les extrémités de la flûte.
 e. Couteau (*kuchillu*) usagé, dont la lame à un tranchant sert à râper la surface du bois

FIG. 4. — Outils utilisés dans l'*ayllu* Warkhachapi pour la facture des *pinkuyllus*.
 J'ai présenté à droite de chacun d'eux la vue en coupe de la lame
 (d'après les croquis réalisés en 1986 par l'auteur)

FIG. 5. — La mesure inca *rikra*

à l'aide d'une pierre polie, une sorte de gros galet de forme oblongue, semblable à celle que l'on utilise pour écraser le grain. L'opération, très délicate, est répétée autant de fois que nécessaire, jusqu'à ce que la branche soit séparée en deux moitiés à peu près égales.

Ces deux moitiés sont ensuite soigneusement évidées en plusieurs étapes à l'aide d'outils également artisanaux. On commence par procéder à une première incision, au cœur de la branche, à peu près en son centre et sur toute sa longueur, à l'aide d'une sorte de couteau à lame courte et pointue. On obtient ainsi une entaille assez profonde profilée en forme de U ou de V. L'opération est répétée à plusieurs reprises, chaque fois avec un outil un peu plus gros, jusqu'à obtenir un évidement de profil semi-circulaire et une paroi d'environ 0,5 cm d'épaisseur. L'intérieur est ensuite égalisé et soigneusement lissé. Les deux moitiés évidées sont ensuite assemblées, en fonction de la taille de l'instrument, à l'aide de neuf à douze fortes ligatures de nerfs de lama encore frais (*hank'o*), ou de tendons du cou du même animal (*kunka hank'o*).

Une fois l'assemblage terminé, on procède au façonnage du bec. L'embouchure s'obtient en taillant dans la paroi antérieure de l'extrémité supérieure une fenêtre profonde, de forme rectangulaire, prolongée par un biseau, toujours à l'aide de la sorte de couteau à lame courte et pointue déjà mentionnée. On insère ensuite dans cette extrémité supérieure un taquet de bois soigneusement taillé en fonction du diamètre du tube et de l'inclinaison du biseau. Ce taquet est nommé *gallu*¹³ dans l'*ayllu* Warkhachapi. Ce mot signifie « langue » en quechua (Cusihumán 1976, p. 111)¹⁴.

C'est seulement lors de la phase finale de fabrication que l'on procède à la perce des trous de jeu. Ceux-ci, de forme ovale, sont au nombre de 6. Ils sont disposés sur la face antérieure de l'instrument, à une distance à peu près égale les uns des autres. Selon Victor Callo Roque, autre musicien de l'*ayllu* Warkhachapi, cette distance est déterminée par une mesure anthropométrique traditionnelle, dont je n'ai pu obtenir le nom (Figure 6). Elle est calquée sur la largeur couverte par quatre doigts accolés les uns aux autres (index, majeur, annulaire et auriculaire), la main étant ouverte. Cette mesure semble correspondre à la mesure traditionnelle d'origine inca *chawpi maki t'aqla*

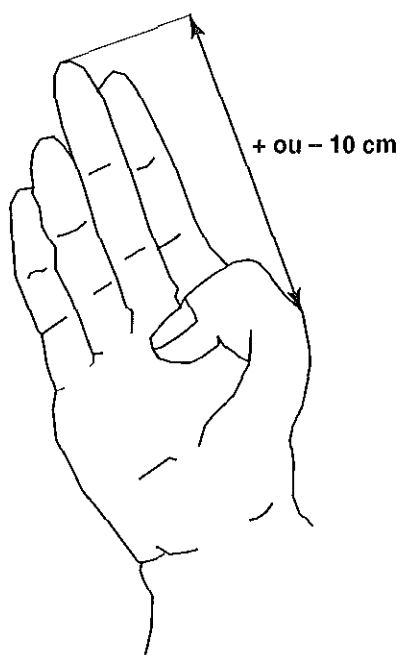


FIG. 6. — La mesure anthropométrique utilisée pour déterminer l'espacement entre les trous de jeu

(moitié de paume), encore utilisée dans la province Canas (Valencia Espinoza 1982, p. 49).

L'observation *in situ* montre que les deux trous de jeu inférieurs ne sont jamais utilisés par les musiciens, restant selon eux « muets par tradition »¹⁵. Plus prosaïquement, il est probable qu'ils servent au départ de la construction pour déterminer l'accord exact de la flûte, comme cela se passe souvent dans les Andes ; ils ne seraient dans ce cas que des « trous d'accord ». Il faut également mentionner, dans le même ordre d'idée, l'existence d'un petit orifice inférieur latéral, constitué par une entaille de forme triangulaire, qui peut être situé indifféremment à gauche ou à droite de la paroi. Je n'ai pu obtenir aucune information précise sur son utilité réelle ou supposée, ni sur sa possible signification.

3. Étude organologique et acoustique de trois flûtes pinkuyllu rapportées du Cuzco

3.1. Description et mesure des instruments

Le plus grand *pinkuyllu* mesure 1,15 m pour un diamètre maximum de 4,5 cm. Le second, à peine plus petit, mesure 1,10 m pour un diamètre maximal de 4 cm. Quant au troisième, sa longueur est de 1,07 m pour un diamètre maximal de 3,7 cm. Je présente dans la Figure 7 le premier *pinkuyllu*, qui est celui dont la facture est la plus soignée et qui possède la meilleure sonorité.

L'embouchure de la première de ces flûtes *pinkuyllu* est pourvue d'une fenêtre — nommée *ventana* (fenêtre) ou *ventanilla* (petite fenêtre), ou parfois l'*oqo ventanilla*

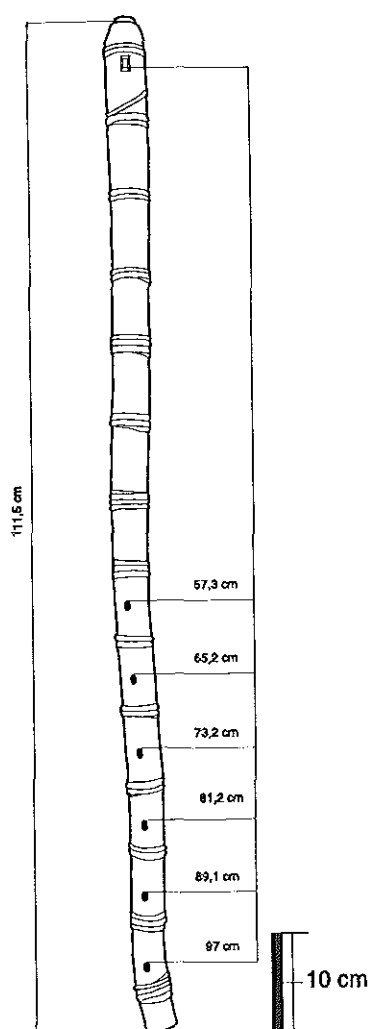
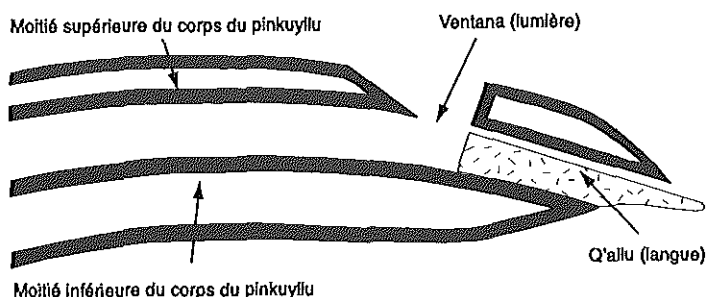


FIG. 7. — Mesures de l'un des *pinkuyllus* rapportés du Cuzco par l'auteur

(communication de Victor Callo Roque) — mesurant 26 mm de long et dont la largeur varie entre 8 et 9 mm ; le haut de cette fenêtre est situé à 4,7 cm de l'extrémité supérieure de l'instrument (embouchure). Celle de la seconde flûte mesure 21 mm de longueur, biseau compris, pour une largeur oscillant entre 8 et 9 mm ; le haut de cette fenêtre est situé à 5,6 cm de l'extrémité supérieure de la flûte. Enfin, la troisième est munie d'une fenêtre mesurant 23 mm de long et de 7 à 8 mm de large. La partie supérieure de celle-ci est située à 4,5 cm. Le haut de cette fenêtre est situé à 5,6 cm de l'extrémité supérieure de l'embouchure.

FIG. 8. — Vue en coupe du bec de la flûte *pinkuyllu*

Sur les trois instruments, le taquet introduit dans l'embouchure pour former le canal d'insufflation dépasse d'environ 6 ou 7 mm. Pour souffler correctement dans l'instrument, il faut introduire la totalité de cette sorte de languette dans la bouche, d'où peut-être son nom quechua *qallu* (« langue ») : Figure 8.

3.2. Étude acoustique

Commençons ici par rappeler que les deux « trous de jeu » inférieurs ne sont en réalité jamais utilisés par les flûtistes, comme je l'ai déjà mentionné. Les deux plus grands *pinkuyllus*, de la même paire et de taille comparable, donnent sensiblement la même échelle lorsque l'on débouche une à une les quatre perforations de jeu restantes, les seules à être utilisées. Cette échelle est reproduite sur la Figure 9 :

FIG. 9. — Échelle sonore émise par la flûte *pinkuyllu* en débouchant successivement les quatre trous de jeu utilisés par les musiciens

Il faut cependant remarquer que l'instrument n'est jamais utilisé de cette manière. En effet, la plupart du temps les instrumentistes utilisent exclusivement deux échelles sonores, la gamme pentatonique mineure de tonique *la* 5, et une échelle de trois sons bâtie sur la triade majeure dont la tonique est *sol* 4, voir Figure 10.

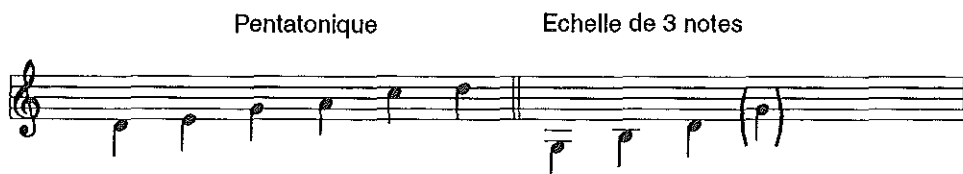
FIG. 10. — Les deux principales échelles sonores du corpus de musiques des flûtes *pinkuyllu* du hameau de Q'ellapampa



FIG. 11. — Severino Pineda Aragón jouant du *pinkuyllu*
en compagnie de la chanteuse de *qhashwas* Felipa Portugal Huella
(Photo : R. Parejo-Coudert)

On constatera que la seconde échelle ne comporte que trois sons, qu'elle reproduit en fait approximativement les notes de l'accord parfait majeur (triade majeure), et comporte souvent un redoublement de la fondamentale à l'octave. C'est elle qui est utilisée, à quelques nuances près, dues en partie à l'accord difficile des instruments, dans la plupart des thèmes interprétés par les musiciens de Q'ellapampa. Les variations sont probablement dues à la courbure des instruments, ainsi qu'à la présence de rares notes de passage qui lui sont étrangères. L'échelle pentatonique est plus souvent utilisée pour les musiques de *pinkuyllu* accompagnant les combats rituels du Chiya-raque et du Toqto.

4. Le jeu des flûtes *pinkuyllu*

Le jeu du *pinkuyllu* est particulièrement spectaculaire, du fait que les instrumentistes soufflent avec une très grande force dans leur instrument. Ce jeu est rendu particulièrement difficile du fait de la grande taille de ce dernier qui contraint le musicien à adopter une posture de jeu très particulière lors de son exécution : celui-ci incline la tête, embouchant le bec du côté gauche ou du côté droit (voir Figure 11). On n'utilise en général que l'index et le majeur des deux mains, très rarement l'annulaire. Les deux trous de jeu inférieurs, de même que les petits orifices triangulaires inférieurs latéraux semblent n'avoir aucune utilité : nous ne les avons jamais vus utiliser durant l'exécution des pièces musicales. De plus, la plupart du temps les instrumentistes n'utilisent que les trois trous de jeu supérieurs, plus rarement le quatrième.

La grande taille de l'instrument entraîne également un espacement important entre chacun des trous de jeu antérieurs, obligeant l'exécutant à un grand écart des doigts pour l'obtention des doigtés appropriés. Enfin, il ne faut pas oublier que les musiciens jouent de ces flûtes dans des régions de grande altitude (3 900-5 000 m) ce qui nécessite un grand effort pulmonaire. De plus, dans le cas de la danse *Chugo de Canas*, ils dansent en même temps en martelant lourdement le sol de leurs pieds, pour faire sonner leurs éperons, utilisés comme un sistre.

Les doigtés utilisés sont peu nombreux, du fait du nombre de notes restreint généralement émis par l'instrument au cours de l'exécution d'une mélodie. On peut les regrouper en deux séries, suivant que l'instrumentiste interprète une mélodie construite sur l'échelle de 3 sons, ou sur une gamme pentatonique. Les doigtés complets sont rassemblés dans la figure suivante (Figure 12) :

Force du souffle													
●	●	●	●	○	●	●	●	●	○	○	●	●	●
●	●	●	○	○	●	●	●	○	○	○	●	●	○
●	●	○	○	○	●	○	○	○	○	○	○	○	○
●	○	○	○	○	●	○	●	○	○	●	●	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
MI	FA #	SOL	LA 3	SI	DO	RÉ	MI	SOL	LA 4	DO	RÉ		
3	3	3		3	4	4	4	4	FA # ?	5	5		
									4				

FIG. 12. — Doigtés principaux du *pinkuyllu* relevés à Q'ellapampa (1983 et 1986)

Le *fa* # 4 n'est semble-t-il pas joué, et aucun musicien ne m'a montré le doigté correspondant.

Les doigtés de la gamme pentatonique sont montrés dans la Figure 13, et ceux de l'échelle de trois notes dans la Figure 14.

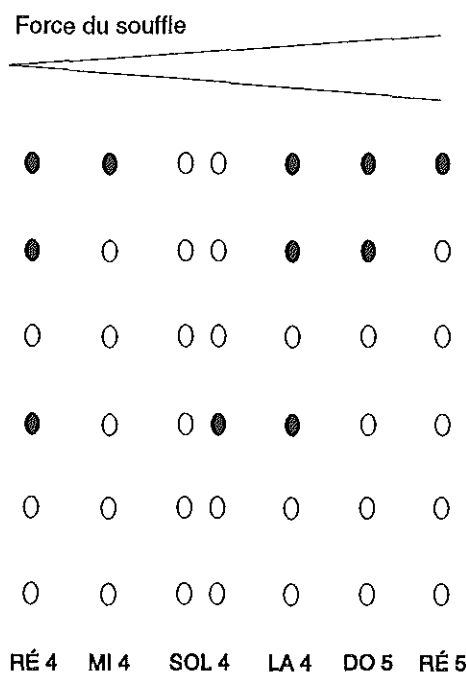


FIG. 13. — Les doigtés permettant l'émission de l'échelle pentatonique

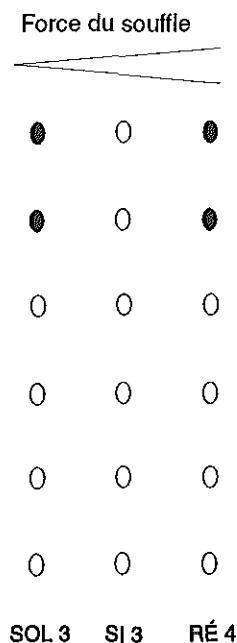


FIG. 14. — Les doigtés permettant l'émission de l'échelle de trois notes bâtie sur la triade majeure

5. Flûtes adoptant une facture similaire à celle du *pinkuyllu* au Pérou et en Bolivie

D'autres flûtes andines à conduit d'air adoptent des techniques de facture similaire à celles utilisées pour le *pinkuyllu* des Provinces Hautes du Cuzco. Elles sont toutes construites comme lui à partir d'une branche d'arbre en général recourbée, fendue en deux moitiés qu'on évide ; ces deux moitiés sont, comme nous l'avons décrit, réassemblées ensuite à l'aide de nerfs ou de tendons de lama, de bœuf ou d'un autre animal. Ce mode particulier de construction semble être d'origine autochtone, et se retrouve dans d'autres instruments à vent, comme les trompettes (Vega 1946, p. 225). L'existence chez les Indiens Kamayura de la forêt du Haut Xingú d'une flûte utilisant en partie les mêmes principes de fabrication semble également conforter l'hypothèse d'une origine indigène de ce mode de construction (Izikowitz 1934, p. 351). Lecoq (1988) a décrit la fabrication des flûtes *rollano* par les facteurs traditionnels (facteurs de père en fils) de ces flûtes de la région de Vitichi et Calcha (département de Potosí). L'instrument est fabriqué dans un bois dur et noueux tiré d'une essence apparentée à l'oranger, nommée *jarq'a*, dont les branches ont une courbure naturelle variant de 25 à 30°, selon le mode suivant : « les branches sont sectionnées longitudinalement, évidées à l'aide d'un couteau, séchées, puis de nouveau assemblées à l'aide de nerfs de bœufs — *anq'o* — ou des boyaux de lama, avant de tailler et de placer le bec ». Cette partie du processus de fabrication est en tous points similaire à celui du *pinkuyllu* du Cuzco tel que nous l'avons recueilli en 1983. Alors que dans la communauté de Q'ellapampa on se sert de mesures anthropométriques pour la construction du *pinkuyllu*, « pour déterminer l'emplacement des trous, le fabricant se sert d'une sorte de règle (abaque) ; les trous sont alors creusés à l'aide d'un petit burin » (*ibid.*). L'usage de cet instrument est saisonnier : il est utilisé par les *llameros* (conducteurs de lamas) exclusivement lors de leurs voyages des Hauts-Plateaux vers les Basses Terres, durant les trois mois que durent ces périples. « Il s'emploie en groupe ou seul pour accompagner les bêtes, tout en marchant » (*ibid.*). Ce dernier détail correspond à ce qui nous a été dit du *pinkuyllu* à Canas, qui est joué soit collectivement, à deux, plus rarement trois musiciens, soit individuellement.

Stobart (1988) est semble-t-il le premier à avoir tenté de recenser les flûtes à conduit d'air utilisant le principe de fabrication que nous avons précédemment décrit. Il localise principalement ces flûtes en Bolivie (Nord Potosí) et au sud andin du Pérou (Cuzco, Arequipa). Je vais tenter d'élargir ce recensement afin de montrer l'importance de ce type de facture. Les mentions que je ferai de ce type de flûtes ne prétendent pas être exhaustives, mais donnent une idée de l'importance de l'aire de diffusion de ce mode de construction. J'essaierai ensuite de démontrer que les rituels et danses qu'elles accompagnent sont centrés autour du principe de fertilité / fécondité, et occupent une aire de diffusion étendue qui concorde avec celles de ces instruments.

Je commencerai par présenter sommairement les flûtes *lawata* du Cuzco (parfois encore appelées *qaytami*) avant de m'intéresser aux flûtes boliviennes mentionnées par différents auteurs.

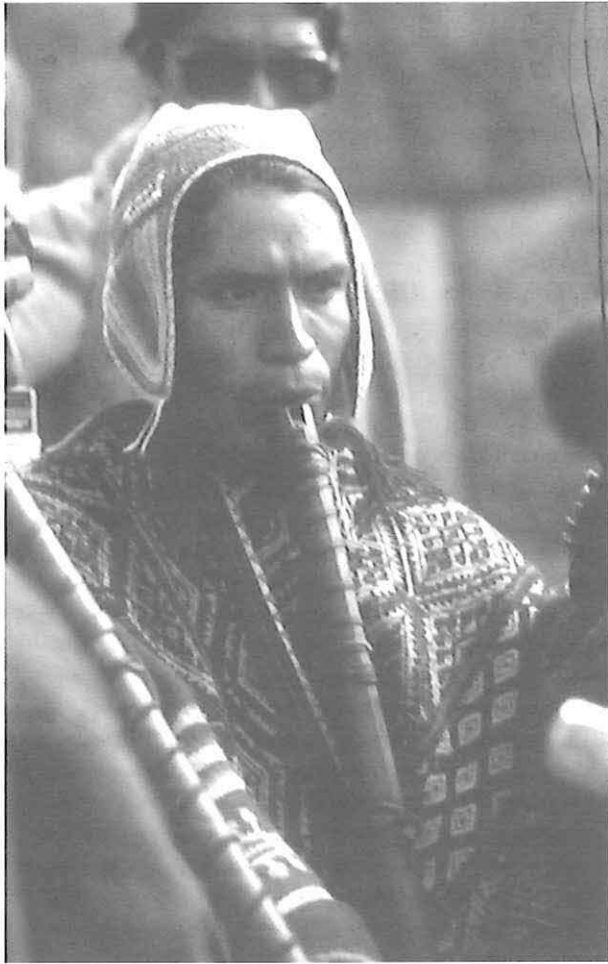


FIG. 15. — Joueurs de flûtes *lawata* ou *qaytanu* de la communauté Cuper
(photo : R. Parejo-Coudert)

5.1. La flûte *lawata* ou *lawato* du Cuzco

J'ai eu l'opportunité d'observer et d'enregistrer les flûtes nommées *lawata* dans le département du Cuzco (Pérou). Les flûtes de la communauté Cuper (district de Chinchero, province Urubamba) sont des flûtes droites à encoche de forte dimension (entre 0,90 m et 1,10 m), et de facture très similaire aux flûtes à bec *pinkuyllu* (Parejo 1997, p. 18) : voir Figure 15.

Selon Angelino Quispe Sallo, musicien de la communauté, ces flûtes ont une origine très ancienne, qu'il fait remonter assez lyriquement « aux ancêtres Incas ». Toujours selon lui, elles sont pour la plupart fabriquées — comme le *pinkuyllu* — dans une grande branche d'arbre, elle-même fendue en deux moitiés sur toute sa longueur ; les deux moitiés une fois évidées sont réassemblées par de fortes ligatures en tendons de lama ou de vache. Il précise qu'il existe une autre flûte *lawata* plus courte, fabriquée dans une variété de bambou. Ce même informateur mentionne également l'utilisation de mesures anthropométriques, notamment la mesure *rikra* déjà citée (voir *supra*) et une mesure déterminée par l'épaisseur de trois doigts (index, majeur, et annulaire) dont je n'ai pu recueillir le nom. Les flûtes *lawata*, encore nommées *qaytano* dans la communauté Cuper, sont traditionnellement jouées en trio d'instruments de même taille, accompagné d'un ou de deux petits tambours battus à deux baguettes (*redoblantes*), lors des travaux agricoles : durant le buttage des pommes de terre¹⁶, à l'occasion de la première floraison de ces mêmes tubercules, et lors de leur récolte. Elles jouent seules, ou accompagnent le chant de jeunes femmes non mariées de la communauté. On les utilise également, comme le *pinkuyllu*, lors du *señalakuy*, ou marquage des animaux domestiques (moutons, lamas).

Dans la communauté Choq'opia (district Colquepata, province Paucartambo), Fidel Wisa Hach'u, que j'ai déjà mentionné plus haut, nous a montré une flûte *lawata* ancienne ayant appartenu à son grand-père, et qu'il utilisait encore durant les festivités du Carnaval et lors des cérémonies du *señalakuy*. Le bois en est très patiné, et je n'ai pu déterminer si elle était en réalité en bois ou faite dans une branche d'une variété de bambou. Cette flûte ne présente pas les ligatures en tendon animal caractéristiques des flûtes *pinkuyllu*¹⁷.

5.2. Les flûtes de Bolivie

5.2.1. Les *pinkillos* de Vitichi (Nor Chichas, département de Potosí)

Sous cette appellation générale « *pinkillos* de Vitichi », Stobart (1988, p. 17) regroupe neuf types de flûtes à conduit d'air différents, caractéristiques de la région du Nor Chichas (département de Potosí), et utilisant les mêmes principes de construction que le *pinkuyllu* de Canas. Toutes ces flûtes sont construites avec un bois très dur nommé *jarka* (*ibid.*). Ces neuf variétés de *pinkillos* sont désignées par les termes suivants (*op. cit.*, pp. 45-49) : 1. *Rollano* ; 2. *Pinkillada* ; 3. *Tomave* ; 4. *Lawatu* ; 5. *Saripalka* ; 6. *Malichu* ; 7. *Coroma* ; 8. *Cotagaita* ; 9. *Santa Bárbara* (ou *Onras*). Je résume la description de ces 9 instruments dans le tableau qui suit (Figure 16).

NOM INSTRUMENT	LONGUEUR	NOMBRE DE TROUS DE JEU	ACCOMPAGNEMENT	DATE D'UTILISATION
<i>Rollano</i>	55,5 cm	6, mais seuls les cinq supérieurs sont utilisés	Sans	Entre août et octobre
<i>Pinkillada, Flauta ou Segunda</i>	54,5 cm à 57,5 cm	6. Des informateurs de Peñas disent que l'on utilise les 6 pour le Nouvel An, mais seulement les 5 supérieurs pour le Carnaval	Tambours <i>caja</i>	Joué entre le Nouvel An et le Carnaval
<i>Tomave, Casayoc, Flauta</i>	82 cm	6, tous utilisés	Tambours <i>caja</i>	Entre le Nouvel An et le Carnaval
<i>Lawatu, chawpi flauta, Concepción, Jaripalka</i>	66 cm	6, tous utilisés	Tambours <i>caja</i>	De Noël au Carnaval
<i>Saripalka ou Toropalka et Malichu</i>	93 / 94 cm et 47 cm	6, tous utilisés	Tambours <i>caja</i>	Du Nouvel An au Carnaval
<i>Coroma</i> (nom d'une localité)	85 cm	6, tous utilisés	Tambours <i>caja</i>	Du Nouvel An au Carnaval
<i>Cotagaita</i>	44,5 cm Semblable à certaines tailles de <i>pinkillada</i> , mai	6, tous utilisés	Tambours <i>caja</i>	Noël et Jour de l'An (Carnaval ?)
<i>Santa Bárbara ou Onras</i> , appelée <i>Anata</i> dans le Sud Potosí	72,5 cm	6, tous utilisés	Tambours <i>caja</i>	De la Toussaint jusqu'à Noël. Dans le Sud Potosí, jouée pendant le Carnaval

FIG. 16. — Les neuf types de *pinkillos* de Vitichi selon Stobart (1988)

Selon Stobart, l'aire de diffusion de ce mode particulier de construction s'étend aussi au Sud du Pérou (Cuzco, une partie d'Arequipa), ainsi que dans une petite enclave située près du Lac Titicaca (*op. cit.*, carte 5, 56). Il mentionne pour ces zones les flûtes *pinkuylllos* (Cuzco et Arequipa), *charkas* (provinces Aroma, Los Andes et Omasuyos du département de La Paz, en Bolivie), *ch'utus* (Chipayas, province Atahualpa du département d'Oruro, Bolivie), et les *vitichi pinkillos* (Figure 17).

5.2.2. La flûte *charka* ou *chaje*

La flûte *charka* dont parle Stobart avait déjà été mentionnée par les époux d'Harcourt (Harcourt 1959, p. 13), citant une observation de Louis Girault. Il s'agit d'un type particulier de « flageolet » nommé *charka* ou *chaje*, que l'auteur de l'observation n'a pu ramener « tant l'indien y attache de valeur et tient à conserver l'instrument qu'il possède »¹⁸. Ils en font la description suivante :

« Il est taillé dans une branche coudée ou incurvée, en bois dur, qui a été fendue longitudinalement en deux parties égales pour permettre d'en évider plus facilement le centre ; cette opération terminée, les deux parties ont été rapprochées l'une de l'autre et fortement liées à l'aide de nerfs encore verts pour reconstituer la branche. Ces *charkas* sont aussi appelées « *pinkullu* de Potosí », lieu où ils sont employés plus qu'ailleurs. M. Girault a pu enregistrer des « *tonadas* » de *charka* ».

Les mêmes auteurs poursuivent : « Au début du xx^e siècle, les *charkas* étaient encore façonnées d'une manière très grossière dans des branches coudées relativement



FIG. 17. — Aire de diffusion des flûtes présentant la même facture caractéristique que la flûte *pinkuyllu* (d'après Stobart, 1988)

fortes. Aujourd'hui le choix de la branche est plus judicieux et la facture meilleure » (*ibid.*). Plus loin, en décrivant la danse qu'accompagnent les flûtes *charka*, ils précisent qu'il s'agit d'une danse agraire liée à la récolte de la pomme de terre, exécutée pendant le Carnaval au moment de la première récolte de pommes de terre, ainsi qu'au mois d'août (*ibid.*). Les musiques de ces danses sont bâties sur une gamme pentatonique, ou une échelle de 4 sons qui est en réalité une gamme pentatonique défective. Elles ne sont accompagnées d'aucun membranophone, mais parfois d'un petit sifflet globulaire de terre cuite (*wislulu*). À titre indicatif, je signalerai que dans son essai de

classification des instruments andins, où il donne des noms d'instruments de musique aymara et quechua, Bellenger (1980, p. 148) affirme que « la flûte verticale courbe quechua » (*sic*), qu'il nomme *Kana pinkullu*, a son équivalent dans la flûte *charka* aymara.

5.2.3. Les flûtes *ch'utus* des Chipayas

Mentionnées par Baumann (1981), elles sont jouées par les Chipayas, qui la nomment également *ushny pinkayllos* (Stobart 1988, p. 59). Elles sont jouées par paire de deux tailles distinctes. Toutes deux sont munies de 6 trous de jeu, l'une étant nommée *paquilla* (la plus grande), et l'autre *qolltaylla* (la plus petite). Ce type de flûte est utilisé pendant le Carnaval. Elle est fabriquée en bois de *tola* (*Baccharis tola*) et s'accompagne avec le *pumpu*, *bombo* ou grosse caisse, et la *caja* (petit tambour). Lors de son exécution, les femmes chantent et dansent.

Il s'agit sans doute de l'une des deux flûtes à bec « des Indiens Uros-Chipayas » dont parle Karl Gustav Isikowitz (1932, pp. 273-274 ; 1934, p. 350), l'une droite et l'autre recourbée, dont la construction est similaire à celle du *pinkuyllu*. Il précise que ces instruments sont en *tola* (*Baccharis tola*), et cite Alfred Métraux qui en a observé la fabrication :

« Métraux a assisté une fois à la fabrication d'un de ces instruments. Il était fidèlement copié sur un exemplaire ancien qui servait de modèle pour la distance entre les trous. Ces flûtes sont faites d'une branche que l'on fend entièrement dans le sens de la longueur. Les deux moitiés ont été évidées, puis rajoutées de façon à ce que l'air ne puisse s'en échapper. Là où l'on n'a pu obtenir une jointure parfaite, on a bouché les fentes avec de la résine. Comme il est difficile avec les arbustes dont disposent les Chipaya d'obtenir des branches droites, les flûtes ne le sont généralement pas. Quelques-unes même ont la forme d'un fragment de cercle. » (Isikowitz 1932, p. 274).

Izikowitz explique la courbure de l'instrument par la rareté des arbres ayant des branches droites dans une région donnée.

5.2.4. La flûte *mukululu*

Le cas de la flûte nommée *mukululu* est également très intéressant, mais on ne dispose malheureusement que de très peu d'informations sur cet instrument. Dans une étude publiée en Bolivie par Thórrez López portant sur le matériel sonore, ethnographique, et photographique recueilli par Isabel Aretz en 1942 dans les départements boliviens de Potosí, Oruro et La Paz, sont insérées deux photos de cet aérophone (Thórrez López 1977, pp. 25-26). La première photo représente deux flûtes à bec *mukululus* de tailles différentes : le plus petit des instruments est à peu près droit, le plus grand est légèrement incurvé¹⁹. La seconde photo présente un musicien jouant d'une flûte à bec *mukululu* de grande taille, dont la ressemblance avec la flûte *pinkuyllu* du département du Cuzco est tout à fait frappante (Thórrez López 1977, p. 26). Une seule différence, mais notable, concerne le nombre de trous de jeu antérieurs destinés à la production des notes. Sur le *mukululu*, ceux-ci sont au nombre de 6, mais leur disposition sur l'aérophone bolivien est sensiblement différente : ils sont en effet disposés en deux groupes de trois, d'espacement régulier. La distance de la dernière perforation à l'extrémité inférieure du corps de l'instrument semble également plus

courte que sur la flûte *pinkuyllu*. Les trous de jeu sont très visibles sur la première photo (Thórrez López 1977, p. 25). Les deux groupes de trous de jeu sont séparés d'un espace plus grand que celui qui existe entre chaque perforation d'un même groupe. La légende de la première photo précise : « Bien que Carlos Vega présente cet aérophone comme étant la *tarka* bolivienne, celui-ci porte le nom de « *mukululu* » et la construction comme le timbre de l'instrument le différencie grandement de la *tarka* bolivienne » (*ibid.*). La légende de la seconde photo est la suivante : « Joueur de *mukululu*. Notez la grande taille de l'instrument ainsi que la largeur du cylindre. Les ligatures qu'on observe autour de l'instrument sont en nerfs de bœuf et servent pour maintenir unies les deux moitiés concaves avec lesquelles on construit cet aérophone. » (Thórrez López, *op. cit.*, p. 26) ²⁰.

5.2.5. Les flûtes *rollano*, *Santa Bárbara*, *sarupalka* et *malecho* chez d'autres auteurs

La flûte bolivienne, nommée *rollano*, étudiée par Stobart (1988), a également été mentionnée par Paredes Candía (1980, p. 74) comme étant un instrument du Canton Calcha (province Nor Chichas du département de Potosí), qu'il décrit comme suit : « Sa longueur est de soixante-quatre centimètres, trois *cuartas* et quatre doigts pour le paysan. Il possède sept perforations. Une à la base et six, groupées de trois en trois, sur la partie antérieure. Sa forme peut être droite ou arquée ». Il précise également que cet instrument s'utilise en hiver (*ibid.*). Patrice Lecoq (1988, p. 65) en parlant du *rollano*, affirme qu'il s'agit d'une flûte à bec que l'on nomme également *charkha* au Pérou dans la région de Cuzco et celle du bassin du Titicaca ²¹. Pour notre part, nous n'avons jamais entendu ce nom dans le département du Cuzco.

Paredes Candía (1980, p. 73) cite d'autres aérophones similaires, sans donner beaucoup de précisions : la flûte *Santa Bárbara* ²², instrument joué au printemps, mesurant 80 cm, dont la forme peut être droite ou arquée, et qui est munie de 7 petites perforations, l'une située à l'extrémité inférieure, et les six autres sur la face antérieure ; la flûte *sarupalka*, instrument joué en été (comme la flûte *pinkuyllu* du Cuzco) qui mesure 90 cm de long, dont les perforations sont similaires à celles de l'instrument précédent, et dont la forme peut être droite ou arquée ; et, enfin, la flûte *malecho* qui mesure une quarantaine de centimètres, dont la forme peut être droite ou arquée, qui possède le même nombre de perforations que la flûte *Santa Bárbara*, et disposées de la même manière (*op. cit.*, pp. 73-74).

LA FLûTE *PINKUYLLU*, USAGE ET SYMBOLIQUE ÉROTIQUE

De nombreux auteurs ont évoqué la relation étroite existant dans les Andes entre les flûtes à conduit d'air, la saison des pluies et le principe de fécondité, mais aussi les morts (Harris 1983 ; Stobart 1988, 1996 ; Layme 1996 ; Parejo 1989a). Cette relation fait que ces flûtes — et d'ailleurs tous les instruments musicaux joués par les populations indiennes — sont aussi des instruments liés aux deux grandes saisons andines : la saison chaude et pluvieuse, qui s'étale approximativement de décembre à mars, et l'hiver, saison sèche et froide, plus longue, qui s'étale sur les mois restants, soit approximativement d'avril à octobre-novembre (Girault 1968 ; Sánchez 1989 ; Fernández Erquicia 1992 ; Parejo 1997). On a même pu parler à ce sujet de musiques

« calendaires » (Martínez 1992). Les flûtes à conduit d'air sont également liées intimement au cycle de croissance des plantes cultivées et à la fécondité du troupeau et humaine. Pour sa part, Stobart (1988, p. 7) a constaté que pour la région bolivienne étudiée : « 1. Les *pinkillos* dominent les moments qui sont symboliquement et rituellement les plus signifiants de toute l'année ; 2. Ils marquent et mesurent le passage du temps, des saisons, des années ; 3. Ils sont liés aux forces dangereuses et ambiguës de la nature de façon à transformer leurs pouvoirs en une force créative qui donne la vie, assure la fertilité et également aux humains ; 4. Ils reflètent et représentent l'identité de leurs groupes culturels, leur organisation, leur territoire et leurs relations avec le monde extérieur ». Nous allons voir qu'il en va pratiquement de même pour les *comuneros* de l'*ayllu* Warkhachapi, à quelques différences près.

1. La flûte *pinkuyllu* dans son contexte humain : son rôle calendaire, ses usages festifs et rituels, sa symbolique érotique

1.1. Les flûtes *pinkullu* et le calendrier musical du sud du Pérou et de Bolivie

Divers auteurs ont souligné que les instruments de musique andins sont utilisés en fonction des saisons, et qu'il existe en quelque sorte un calendrier instrumental et musical (Girault 1968, p. 173 ; Stobart 1988, pp. 18-22 ; Parejo 1989b, p. 57 ; Martínez, 1990, p. 156). Lors d'une recherche dans la province Paucartambo du département du Cuzco, j'ai relevé que le *pinkullu* est essentiellement joué du 1^{er} janvier (*Año Nuevo*) jusqu'au 3 mai (*Fiesta de la Cruz*), date des grandes récoltes. Dans la communauté Choqopiya, notre informateur Fidel Wisa Hach'u nous a affirmé que le *pinkullu* était joué essentiellement pour l'accompagnement des danses du Carnaval²³. Selon lui, ces danses se nomment de façon générique *Carnaval de tinkuy*. Il nous a également précisé que ces mélodies étaient autrefois jouées exclusivement sur les grandes flûtes droites à encoche *lawata*²⁴ qui, par leur taille et leur facture, sont très semblables aux flûtes *pinkuyllu* : elles sont construites suivant les lieux dans une branche d'arbre fendue en deux parties ensuite rassemblées avec des ligatures de tendons de lama, ou dans une forte tige d'une variété de bambou, également fendue en deux sur la longueur et ensuite ligaturée. Paniagua Loza (1981, pp. 13-15) signale que dans le département péruvien de Puno, de nombreuses danses accompagnées par les flûtes *pinkillo* sont exécutées durant la période du Carnaval, ce qui est confirmé par Portugal Catacora (1981, p. 50). Selon lui, le Carnaval s'est substitué à la fête précolombienne *Huch'uy Poqoy*, qui était celle de la floraison des plantes (*op. cit.*, pp. 44 et 51).

En Bolivie, González Bravo (1948, pp. 415-417) classe le *pinkullu* parmi les instruments d'été, et donc de la saison des pluies, précisant qu'on le joue le jour des Innocents, durant la période du Carnaval, et la nuit du Vendredi Saint, donc de fin décembre à Pâques. Il mentionne également deux types de *pinkullu* distincts joués lors des rites funéraires : le premier est joué dans la province Inquisivi à l'occasion de l'enterrement des enfants défunts, l'autre, nommé *alma pincollo*, est joué à Achacachi (province Omasuyos) lors de cérémonies funèbres du Jour des Morts (*op. cit.*, p. 417). Louis Girault (1968, p. 173), montre que les flûtes *pinkullu* sont jouées de la fête de la Toussaint à la fête de la Résurrection, c'est-à-dire de novembre à avril. Ce même auteur relate que dans la région de Charazani (province Bautista Saavedra, départe-

ment de La Paz), la danse *pinkullu tusuy* (danse des *pinkullu*) est exécutée au son des flûtes *pinkullu* pour « placer les semailles sous de bons augures » (Girault 1969, p. 18). Paredes Candía (1982, p. 405) indique que les habitants des quartiers indigènes de La Paz, Munaypata, Villa Victoria et Chijini, utilisent essentiellement le *pinkillo* et la *tharka*, deux flûtes à bec, lors des festivités du Carnaval. Sánchez (1989, p. 111) observe que le *pinkullu* est joué seulement durant une période qui va d'octobre à mars, et remarque qu'il est donc joué durant la période où les fêtes réellement autochtones ont lieu, qui correspond à la saison pluvieuse (*op. cit.*, p. 113). Martínez (1990, p. 156) précise que chez les Tarabuco de Bolivie les flûtes *pinkillo* sont utilisées durant une période de 4 mois, de novembre au dernier au Dimanche de la Tentation, qui est aussi le dernier dimanche du Carnaval. Elle ajoute que toutes les musiques jouées durant cette période sont nommées « Carnaval », et correspondent à des rites de fertilité du bétail (1992, p. 6). Certains auteurs ont rattaché l'usage de la flûte *pinkullu* non plus à des périodes de l'année, mais à des fêtes ponctuelles : la Toussaint (Rigoberto Paredes, cité dans Paredes Candía 1963, pp. 48-49), le Nouvel An (Fortún 1978, p. 124) et le mois de janvier en général (Paredes Candía 1963, p. 49), le Carnaval (González Bravo 1948, p. 415).

En se fondant sur ces témoignages (il y en a beaucoup d'autres), on peut donc dire que la période d'utilisation des flûtes *pinkullu* prise dans son extension maximale va d'octobre-novembre à début mai, c'est-à-dire de la période des semailles jusqu'au début des grandes récoltes. Cette période correspond à la saison des fortes pluies. Dans les Andes péruano-boliviennes, le *pinkullu* est donc lié à la période humide et fertile de l'année, celle de la croissance et maturation des plantes cultivées et de la reproduction des animaux du troupeau (Sánchez, *op. cit.*, p. 113).

1.2. La flûte à bec *pinkuyllu* et le calendrier agropastoral de l'*ayllu* Warkhachapi (Canas) (Figure 18)

À Q'ellapampa le *pinkuyllu* est utilisé intensivement durant une période qui va de la fin du mois de décembre à la fin du mois de février, période qui englobe à la fois les combats rituels du Chiyaraque, ceux du Toqto (Alencastre Gutiérrez et Dumézil 1953, pp. 12-21 et 29-30 ; Gilt Contreras 1955, pp. 111-112 ; Gorbak, Lischetti et Muñoz 1962, pp. 247, 253 et 247), ainsi que les festivités du Carnaval (Alencastre Gutiérrez et Dumézil, *op. cit.*, pp. 38-63 ; Gorbak, Lischetti et Muñoz, *op. cit.*, p. 247). La marque des animaux du troupeau s'insère globalement dans la même période temporelle (Alencastre Gutiérrez et Dumézil, *op. cit.*, pp. 40-44, 45-47 et 48 ; Gilt Contreras 1956, pp. 85-86 ; Gorbak, Lischetti et Muñoz 1962, pp. 278-281). « Les dates classiques pour la réalisation de ces cérémonies sont [Jueves de] Compadres et le Carnaval, et quelques fois durant le mois d'août » (Gilt Contreras 1956, p. 81).

Ces informations sont confirmées par les données que j'ai pu recueillir auprès des *comuneros* de l'*ayllu* Warkhachapi. Comme ils l'ont souligné, cette période est celle des pluies qui permettent la croissance des plantes cultivées. Selon eux, on disait autrefois que la musique du *pinkuyllu* apporte les pluies (Severino Pineda Aragón, entretien, 1986). Cependant, son utilisation ponctuelle nous a été signalée à d'autres moments de l'année : lors des *señalakuy* ayant lieu en dehors de la période courante, en particulier en juin et décembre (les deux Saint Jean), en août, ou à la Toussaint (Victor Callo Roque, entretien, 1983 ; Gorbak, Lischetti et Muñoz 1962, p. 278), lors de la tonte

sexes, allant deux par deux, une jeune fille avec un jeune garçon. Ce dernier précède la jeune fille et creuse le sillon dans lequel cette dernière jette ensuite la semence (Severino Pineda Aragón, entretien, 1986). Il faut rappeler que dans le quechua local particulier de la région, cette jeune fille est nommée « *ilu* » — « celle qui dépose la pomme de terre » (Alencastre Gutiérrez et Dumézil 1953, *op. cit.*, p. 67) —, alors que le jeune homme est lui nommé « *chuki* » — instrument araire, sorte de pioche — le terme désignant « à la fois l'instrument du travail, le travailleur et le travail » (*ibid.*). Dumézil (*op. cit.*, p. 68) souligne : « On notera la valeur à la fois sexuelle et communautaire, intéressant à la fois le couple et la communauté, de ce rite : chaque semeuse offre à son piocheur un *mallki* [litt. « arbre » rituellement décoré : désigne ici un faisceau de paille à valeur symbolique, sur lequel on fiche divers objets] ; puis chacun prend quelques feuilles de coca du *mallki* de chacun des autres, et les mâche ». Durant les semailles, les semeurs plaisantent beaucoup, rient. Les plaisanteries semblent avoir pour la plupart des connotations sexuelles marquées.

1.2.2. La flûte *pinkuyllu* et les batailles rituelles du Chiyaraqe et du Toqto

Les combats rituels, pratique d'origine pré-hispanique où le sang versé doit féconder la terre et amener de bonnes récoltes (Gorbak, Lischetti, et Muñoz 1962, p. 250), sont encore très répandus dans les Andes, de l'Équateur à la Bolivie. Souvent, à l'issue de ceux-ci ont lieu des rapt de jeunes femmes se terminant la plupart du temps par des unions sexuelles, volontaires ou non (Alencastre Gutiérrez et Dumézil 1953, pp. 16, 21, et 27 ; Gilt Contreras, *op. cit.*, pp. 114-115 ; Gorbak, Lischetti et Muñoz 1962, p. 255). Dans les Provinces Hautes du Cuzco, la grande flûte *pinkuyllu* est jouée lors des batailles rituelles du Chiyaraqe et du Toqto. Celles-ci sont en quelque sorte le prélude aux fêtes du Carnaval, auxquelles elles sont étroitement liées (Bernand 1991, p. 134). Chiyaraqe est le nom d'une montagne qui surplombe le site du village communautaire de Checca et, par extension, de la bataille qui s'y déroule trois fois l'an : Nouvel An, *Jueves de Compadres* précédant le Carnaval, et *Sabaru Juygo* (littéralement « Jeu du Samedi »), samedi du Quinquagésime (Alencastre Gutiérrez et Dumézil 1953 ; Gilt Contreras 1956 ; Gorbak, Lischetti et Muñoz 1962). Ces batailles opposent les paysans ligués de Checca, Langui et Layo, à des membres d'autres communautés venus de la province voisine de Chumbivilcas (Molinié Fioravanti 1988, p. 51). Toqto est également le nom d'une montagne, plus élevée que celle de Chiyaraqe, située à une quarantaine de kilomètres de Ch'eqa, non loin de la limite entre la province de Canas et celle de Chumbivilcas.

Les principales descriptions qui ont été faites des batailles rituelles de Chiyaraqe et Toqto (Alencastre Gutiérrez et Dumézil 1953 ; Gilt Contreras 1956 ; Gorbak, Lischetti et Muñoz 1962 ; Barrionuevo 1971) permettent d'en dégager un schéma général. Tout d'abord, elles ont lieu sur des hauteurs, dans une zone considérée par les *campesinos* comme étant dangereuse car domaine de forces non humaines. Ensuite, il apparaît qu'elles sont dédiées aux montagnes tutélaires, *apu* ou *ruwal*. Il faut que du sang soit versé, afin de satisfaire ces derniers, et nourrir la Pachamama pour que les récoltes soient bonnes (Severino Pineda Aragón, entretien, 1983).

La musique, le chant et la danse ont toujours occupé une place importante dans les batailles andines, qu'elles soient réelles ou rituelles (Lavallée 1987, p. 194). Ce fait était déjà attesté par les chroniqueurs. Cobo (1895, p. 197) écrivait : « Ils avaient leurs

instruments de guerre qu'ils jouaient pour donner du courage aux gens lors de la bataille : ceux-ci étaient de petits tambours, de grands coquillages marins, des flûtes et des petites trompettes faites d'os et de carapaces d'animaux ». Lors des batailles rituelles contemporaines, la musique, le chant et la danse occupent encore une place essentielle (Bernand 1991, p. 135). Durant celles du Chiyaraq et du Toqto, les flûtes à bec *pinkuyllu* sont chargées d'accompagner les combats, en même temps que le chant et la danse (Alencastre Gutiérrez et Dumézil 1953 ; Gorbak, Lischetti, Muñoz 1962). Les auteurs ayant écrit sur les batailles rituelles de Chiyaraq et Toqto sont peu nombreux, mais unanimes pour affirmer que la flûte *pinkuyllu* est jouée pour donner du courage aux combattants et effrayer l'adversaire. Ceci apparaît clairement dans le texte sur les combats du Chiyaraq que nous ont livré Alencastre et Dumézil, et l'analyse qu'en propose le second (1953, pp. 12-38). Gilt Contreras (1955, p. 111) écrit : « Il s'agit d'une musique guerrière et monotone, mais qui a la vertu de pousser [les hommes au combat], stimulant la vanité et l'orgueil des habitants de la *puna*, qui vont au combat résolus à vaincre ou mourir ». Barrionuevo (1971, p. 82) parle également de musique belliqueuse. Bernand (1991, p. 135) affirme que le *pinkuyllu* est indispensable au bon déroulement des combats. Le *pinkuyllu* accompagne également la ronde rituelle *taqui* dansée exclusivement par les femmes durant le combat (Bernand, *op. cit.*, p. 136). Il s'agit d'une ronde d'origine précolombienne (Schechter 1979 ; Bernand 1991), lente et très solennelle, dont la chorégraphie est très distincte des danses d'agrément plus récentes ou des *qhashwas* festives du Carnaval.

1.2.3. Le *pinkuyllu* et la marque des animaux du troupeau, ou *señalakuy*, dans la région de Q'ellapampa (province Canas)

On retrouve les flûtes *pinkuyllu* durant la marque des animaux ou *señalakuy* (Alencastre Gutiérrez et Dumézil 1953 ; Gilt Contreras 1956), notamment lors de la cérémonie du « mariage des animaux », ou *Kasarachiy*. On y procède à l'accouplement rituel d'un mâle et d'une femelle du troupeau qui se poursuit par le mime du coït par les danseurs (Alencastre Gutiérrez et Dumézil, *op. cit.*, pp. 40-44 et 45-47 ; Gilt Contreras, *op. cit.*, pp. 114-115). J'en parlerai plus en détail un peu plus loin. Les cérémonies de la marque sont étroitement liées au culte des montagnes, ces génies tutélaires d'une région nommés *Wamani* dans la région Wanka-Chanka (Favre 1966 ; Malengreau 1995, p. 254), *Apus* et *Ruwal* dans la région Quechua-Inca (Malengreau *op. cit.*, p. 254), ainsi qu'au culte des ancêtres, désignés par le terme *awkis* (Gilt Contreras, *op. cit.*, p. 81 ; Malengreau, *op. cit.*, p. 256), ou encore par le terme *mallkis* (Malengreau, *op. cit.*, p. 254).

Le *señalakuy* comporte un ensemble de rites dont les principaux sont des offrandes : la *ch'alla*, rite d'aspersion consistant à verser un peu d'alcool, soit sur le sol en honneur à Pachamama, soit en une aspersion directe des animaux pour favoriser leur fécondité ; la *l'inka* est un autre rite d'aspersion qui se distingue du premier par le fait qu'on jette avec l'ongle un peu de *chicha* (boisson alcoolisée à base de maïs fermenté) ou d'eau-de-vie en direction soit de la montagne considérée comme le dieu tutélaire de la communauté (*Apus*, *Ruwal*, ou *Wamani*), soit en direction des quatre points cardinaux ; le rite de fumigation du *quymi*, feu de bois que l'on dresse dans un enclos dans lequel on brûle diverses offrandes, telles feuilles de coca, *untu* (graisse animale), grains de maïs, destinés aux ancêtres (*awkis*), aux dieux tutélaires (*apus*) et à

Pachamama (Alencastre Gutiérrez et Dumézil, *op. cit.*, pp. 38-39 et 44-46 ; Gilt Contreras, *op. cit.*, pp. 82-83). En ce qui concerne l'utilisation rituelle de graisse animale, Girault (1988, p. 211) signale que, parmi les offrandes, figurent de petits morceaux de graisse d'une couleur jaune clair qui proviennent en général de la poitrine du lama, parfois de l'alpaga, et très rarement de la vigogne : « En règle générale les Aymaras et les Quechuas la nomment par le terme espagnol *unto*, parfois prononcé *untu* et même *huntu*. Bien que ce nom soit connu de la grande majorité, les Aymaras l'appellent également *likki* dans leur propre langue, et les quechuas, *wira*. Parfois ces Indiens spécifient de quel animal elle provient. S'il s'agit d'un lama, les Aymaras disent *kaura likki*, et les Quechuas, *llama wira* ; s'il s'agit d'un alpaga, les premiers disent *allpaka likki*, et les seconds *pakocha wira* [...] ». Le même auteur précise que la graisse animale est une offrande faite aux mânes des ancêtres (*awkis* chez les Quechuas du Cuzco) et aux génies tutélaires de la montagne, *Apus* ou *Wamani* suivant les régions pour les Quechuas du Pérou, *Achachila* chez les Aymaras, ou encore *Machula* chez les Quechuas de Bolivie (Girault, *op. cit.*, p. 212). Lors du rite de fumigation du *quymi*, on demande la multiplication du troupeau (Alencastre Gutiérrez et Dumézil 1953, p. 39 ; Gilt Contreras 1956, p. 83). D'autre part, Gilt Contreras (1956, p. 82) signale également que figurent parmi les offrandes de petites figurines nommées *recados*, dont certaines sont en plomb et représentent des flûtes *pinkuyllu*. Elles sont de deux types, respectivement nommées *qori pinkuyllu* (*pinkuyllu* d'or) et *qolqe pinkuyllu* (*pinkuyllu* d'argent). Le *paqo*, ou sorcier chargé de la cérémonie des offrandes, distribue également à un moment donné du rite des cigarettes aux participants ; ces cigarettes sont nommées *misti pinkuyllu* (Gilt Contreras, *op. cit.*, p. 84). Ainsi, le *pinkuyllu* intervient dans le rite non seulement en tant que principal instrument de musique, mais également sous des formes symboliques.

— 1.2.3.1. La cérémonie du *Kasarachiy* ou *Tupay Kasarachiy*

Une bonne partie du corpus musical du *pinkuyllu* que j'ai recueilli à Q'ellapampa concerne la cérémonie centrale du *señalakuy*, nommée *Kasarachiy* ou *Tupay Kasarachiy*, « mariage des animaux » (Alencastre Gutiérrez et Dumézil, *op. cit.*, pp. 40-44 et 45-47 ; Gilt Contreras, *op. cit.*, p. 85). Le mot *kasarachiy* vient de l'espagnol *casar*, « marier », et signifie littéralement « faire se marier » (*ibid.*). De même, *tupay* est une transformation du verbe espagnol *topar*, qui signifie « se heurter », « rencontrer » ou « tomber sur » (quelqu'un ou quelque chose). Pour les *comuneros* de la région, il est synonyme du terme quechua *tinkuni* (verbe dérivé de *tinku*) qui signifie à la fois « rencontrer », « s'affronter » ou « se combattre réciproquement » (González de Holguín 1901[1608], p. 362), mais aussi « s'unir sexuellement », « s'accoupler ».

La cérémonie du *Kasarachiy* consiste à lier ensemble un bélier et une brebis en position de coït humain. Notons que cette brebis doit être blanche, et sans aucune tache (Gilt Contreras, *op. cit.*, p. 85). Après leur avoir coupé un bout d'oreille (marque ritualisée), on les orne de serpentins multicolores et de guirlandes de fleurs, et on trace sur leur corps de grands traits à l'aide d'une terre rouge nommée *taq'u*, avant de leur donner à mâcher des feuilles de coca et à boire de la *chicha* (ou du vin) mêlé au sang de leurs oreilles (Alencastre Gutiérrez et Dumézil, *op. cit.*, p. 40 ; Gilt Contreras, *op. cit.*, p. 85). Selon Girault (1988, p. 232), le *taq'u*, qu'il orthographie *taku*, est une argile limonitique tendre qui contient une assez forte proportion d'oxyde de fer, d'où sa

couleur plus ou moins rougeâtre. L'usage médicinal et magique du *taq'u* chez les Aymaras et les Quechuas est attesté de longue date (*ibid.*). Pendant l'accomplissement de ces rites, les musiciens-danseurs jouant du *pinkuyllu* et les chanteurs interprètent des thèmes musicaux liés au rituel (Alencastre Gutiérrez et Dumézil, *op. cit.*, pp. 40-41 ; Gilt Contreras 1956, pp. 85-86). Une fois cette cérémonie terminée, on renvoie les animaux dans l'enclos avec leurs congénères, et on commence alors la danse des *Chuqos de K'ana*, au son des *pinkuyllus* joués par les musiciens-danseurs (Alencastre Gutiérrez et Dumézil, *op. cit.*, p. 41). Ces cérémonies se déroulent dans un climat de surexcitation extrême du côté des jeunes gens non mariés de la communauté, que l'on peut considérer comme orgiaque (docteur Alencastre Gutiérrez, communication personnelle, 1983). Tout le monde sait pertinemment que des couples se cherchent, et vont se former, pour aboutir à des unions sexuelles (docteur Alencastre Gutiérrez, *ibid.* ; Severino Pineda Aragón, entretien, 1986).

Il est intéressant de noter que ce « mariage » des animaux est pratiqué suivant un rituel pratiquement semblable dans la quasi-totalité des cérémonies de marque andines, que ce soit au Pérou (Alencastre Gutiérrez et Dumézil 1953 ; Gilt Contreras 1956 ; Favre 1966 ; Aliaga 1985), en Bolivie chez les Aymaras (Flores Ochoa 1988, pp. 143-144) ou les Quechuas (Mendieta Pacheco 1962, p. 53), et en Argentine (Araoz Sal 1970, p. 4). Dans tous les cas, les participants expliquent que ce rite est pratiqué afin d'assurer la multiplication du troupeau. Il est également à noter que la musique, le chant et la danse sont intimement liés à ce rite de fécondité, qui se doit d'être effécient pour les humains. La danse *Chuqos de Canas* est édifiante à ce sujet.

— 1.2.3.2. Description de la danse *Chuqos de K'ana*

Lors de la danse, accompagnée par les flûtes *pinkuyllu* et le chant, les musiciens-danseurs imitent en fait la démarche des alpagas mâles en période de rut, puis leur accouplement avec les femelles (Severino Pineda Aragón, entretien, 1983). Selon nos informateurs de Q'ellapampa, lamas et alpagas ayant une reproduction difficile, on doit souvent aider les mâles à couvrir les femelles. Cela a lieu dans un cadre rituel, et la musique des flûtes *pinkuyllu* est là pour donner la force génésique nécessaire aux mâles pour l'acte de reproduction. Les musiciens-danseurs, nommés *chuqos* (du nom de l'alpaga mâle) portent un costume spécifique. Ils sont coiffés de la traditionnelle *cheqa montera* — une sorte de calot rigide, porté aussi bien par les hommes que par les femmes, dont le dessus est argenté ou doré — de laquelle pendent des fils de laine multicolores (ou *ch'ayña*) qui la plupart du temps occultent le visage du musicien-danseur. Ils sont vêtus d'un gilet (*chaleco*) orné de petits bouts de miroirs en forme d'étoiles et d'un pantalon de *bayeta* richement brodé. Ils sont chaussés de leurs hautes bottes de cavalier en cuir, les *qarawatanas*, auxquelles sont fixés des éperons nommés *espuelas roncadoras*. Mais l'ornement vestimentaire le plus remarquable est le *chuqo*, sorte de jupette faite de grands écheveaux de laine de couleur rouge ou lilas qu'ils portent superposés à leurs vêtements normaux (voir Figure 19). Certains *chuqos* sont pourvus de petites clochettes qui tintent à chaque mouvement des danseurs (Gorbak, Lischetti et Muñoz, *op. cit.*, p. 283). Ils dansent à demi courbés, martelant lourdement et régulièrement le sol de leurs bottes de cuir auxquelles sont attachées les *roncadoras*, qui, dans ce cas précis, sont en fait utilisées comme des sistres ²⁶.

La danse comporte plusieurs parties (Figure 20), correspondant au contenu du chant en langue quechua. Les plus marquantes sont le *satirakuy* et le *sillanakuy*. Le



FIG. 19. — Les musicien-danseurs de Q'ellapampa exécutant la danse *Chugos de K'ana*
(Photo : R. Parejo-Coudert)

satirakuy est une joute verbale entre homme et femme, au cours de laquelle ils se provoquent mutuellement (Alencastre Gutiérrez et Dumézil, *op. cit.*, pp. 41-43, 46 ; Parejo 1989b, p. 61). Dans la version de la danse jouée et chantée que j'ai pu observer et enregistrer en 1983, l'homme se gausse de la femme, lui disant qu'il va l'enlever pour lui faire l'amour, et celle-ci lui répond vertement en mettant en doute sa virilité. Je transcris ci-après le *satirakuy* recueilli à Q'ellapampa durant le *Tupay chita kasarachiy*. On notera que le texte fonctionne par sous-entendus et allusions pour désigner l'acte sexuel ²⁷.

SATIRAKUY (JOUTE ORALE PARLÉE)

Homme :

Akichus viday apakullayki
Akichus viday suwakullayki
Kaballuchaypa angaschallampi

Femme :

A vir vidita, atillaspaqa
A vir vidita, balillaspaqa

Homme :

Ima manalla atiyallataq
Qhasu t'irita q'esalla yawar

Pour faire quoi, ma vie, vais-je t'emporter ?
Pour faire quoi, ma vie, vais-je t'enlever
Et sur la croupe de mon cheval t'emmener ?

Voyons, petite vie, ce dont tu es réellement capable
Voyons, petite vie, ce que tu vaux réellement !

Comment ne serais-je pas capable ? ²⁹
Couture rompue, blessure ensanglantée ³⁰

Femme :

Paqtataq viday, chawpi ñantapi
P'isi tatawa !
Paqtataq viday, chawpi kuishtapi
P'isi tatawa !

Prends garde, ma vie, au milieu du chemin
 Homme sans virilité !
 Prends garde, ma vie, à mi-côte
 Homme impuissant !

Homme :

Maymantañasaq p'isi tatayman
Imantañasaq fracasashayman !

Tu vas voir si je suis un homme sans virilité
 Tu vas comprendre à partir de cet échec !

Femme :

Altuta saltey, altupin kisu
Altuta saltey, altupin aycha

Saute bien haut, très haut, fromage
 Saute bien haut, très haut, viande

Homme :

Churamuy pacha imataq chayri ?
Huq'uchaq chupan, qaraywaq chupan ?

Que poser à terre ?
 Une queue de souris, une queue de lézard ?

Le *sillanakuy* — littéralement « chevauchement mutuel » — intervient en fin de danse. La jeune femme ceinture fermement son partenaire avec la fronde de laine (*warak'a*) qu'elle utilise durant la danse, et, de son côté, l'homme lui emprisonne la taille à l'aide du *pinkuyllu*. Ils cherchent alors mutuellement à se déséquilibrer. La danse atteint son paroxysme lorsque l'homme jette à terre sa partenaire et la couvre de son corps. C'est ensuite elle qui se débat, jusqu'à le faire rouler à son tour sous elle pour le chevaucher (Alencastre Gutiérrez et Dumézil, *op. cit.*, pp. 43-44, 46-47 ; Bernand 1991, p. 135). L'attitude dans les deux cas est sans équivoque aucune : il s'agit bien d'un coït mimé par les deux jeunes gens. Selon mes informateurs de Q'ellapampa, le but est d'apporter la fécondité dans la communauté. La fête se termine dans l'ivresse générale, et il n'est pas rare que des rapt de jeunes filles célibataires aient alors lieu (Alencastre Gutiérrez et Dumézil, *op. cit.*, pp. 44 et 47). Selon Severino Pineda Aragón (entretien, 1986), ces rapt de jeunes filles donnent lieu à des accouplements, volontaires ou pas, aboutissant souvent à des mariages (*sirwinakuy*).

1.2.4. Le *pinkuyllu* lors du Carnaval : les rondes *qhashwas*

Dans la région de El Descanso, les festivités du Carnaval, sont prétexte aux rencontres amoureuses entre les jeunes gens célibataires des deux sexes lors des rondes *qhashwas* qui, comme on le sait, sont des danses réservées exclusivement aux jeunes gens pubères et non encore mariés des deux sexes³¹, et se terminent par des rencontres amoureuses (Turino 1983). Les *qhashwas* de la région de El Descanso ont été décrites sommairement par Turino (*ibid.*). Elles sont de deux types, respectivement nommés *punch'ay qhashwa* (*qhashwa* diurne) et *tutay qhashwa* (*qhashwa* nocturne) selon les termes que nous avons relevés, qui sont les mêmes que mentionne Turino (*op. cit.*, p. 85). La *punch'ay qhashwa* est une ronde chantée en alternance, successivement par les jeunes femmes et les jeunes hommes. Elle est aujourd'hui très souvent accompagnée par le *charango* (Figure 21), comme nous l'a communiqué Severino Pineda Aragón à Q'ellapampa, et comme le signale également Turino (1983). D'autres *punch'ay qhashwas* sont cependant encore jouées avec le *pinkuyllu*³², ce qui nous amène à penser qu'elles étaient autrefois probablement jouées uniquement par des flûtes³³. La *tuta qhashwa*, ou *qhashwa* nocturne, a lieu uniquement de nuit dans le lieu nommé *Qhashwana Pata* ou *Qhashwa Pata*, c'est-à-dire la Colline de la *Qhashwa* (Severino Pineda Aragón, entretien, 1983). C'est au cours de cette nuit-là que la danse



FIG. 20. — Musicien-danseur de Q'ellapampa exécutant la danse *Chuqos de K'ana*
(Photo : R. Parejo-Coudert)



FIG. 21. — Jeune couple de danseurs de *qhashwas* à Q'ellapampa. Le jeune homme joue du *charango*
(Photo : R. Parejo-Coudert)

se termine par l'union sexuelle des couples de jeunes gens qui se sont formés durant les festivités.

Les époux d'Harcourt (1925), comme Turino (1983) rappellent que la *qhashwa* est une ronde d'origine précolombienne. Le contexte particulier de ces rondes, le contenu érotique des paroles, et le climat orgiaque dans lequel elles sont exécutées, sont à rattacher à la symbolique sexuelle des flûtes *pinkuyllu*, comme nous allons le voir.

— 1.2.4.1. *Les antécédents préhispaniques* : Taquis et Qhashwas

Se fondant sur le dictionnaire de González de Holguín, Schechter (1979, pp. 195-199) montre comment dans le monde andin préhispanique, à partir de racines se référant aux musiciens, aux instruments ou à la musique, se construisent nombre de dérivés sémantiques déclinant une infinité de nuances. Cobo (1895[1653], pp. 98 et 100) mentionne entre autres deux danses, ou *taqui*, qui se nommaient l'une *guari*, qui s'exécutait au son de trompettes faites de coquillages, et l'autre *aucayo* (*op. cit.*, p. 101). Rappelons que *taqui* est aussi le nom de la danse rituelle, une ronde chantée, qu'exécutent les jeunes femmes lors des combats du Chiyaraque et du Toqto de Canas (Gorbak, Lischetti, et Muñoz, *op. cit.*, p. 253, Bernand 1991, p. 136). Ces auteurs présentent une intéressante photo de cette ronde rituelle *taqui* exécutée par les jeunes femmes pour donner du courage aux hommes qui vont combattre (*op. cit.*, Figure 7, p. 254).

Yaranga Valderrama (1979) analyse un certain nombre d'exemples de *qhashwas*, qui, bien qu'issus d'une tout autre région, font écho aux rondes observées dans notre secteur. L'une d'elle est une ronde du XIX^e siècle qui était exécutée durant le nettoyage des canaux d'irrigation (*yarqa aspi*). Le chant fait implicitement allusion à des unions sexuelles ritualisées (*ibid.*). Les femmes y invitent les hommes à copuler, faisant allusion symboliquement à l'eau qui vient fertiliser les champs : les hommes deviennent ici l'eau, cherchant des terres cultivées pour pouvoir engendrer (*ibid.*). Avant la tombée de la nuit, le chœur de jeunes gens et de jeunes filles célibataires se rendait à un lieu nommé *Wachaq Pampa*, c'est-à-dire, littéralement, « lieu de l'enfantement ». Le terme *Wachaq* vient du verbe *wachay*, qui signifie accoucher, enfanter, mettre bas (Cusihuamán 1976a, p. 158). C'est là que, au milieu des champs cultivés, jeunes hommes et jeunes femmes s'adonnaient alors collectivement à une véritable orgie rituelle (*ibid.*). *Wachaq Pampa* a son équivalent dans la région de Languilayo, connu sous le nom de *Qhashwana Pata*, ou *Qhashwa Pata*, lieu où l'on chante et danse la *qhashwa*, selon Severino Pineda Aragón (1983). Cet endroit est situé sur une hauteur qui domine la lagune de Languilayo. D'après Severino Pineda Aragón (*ibid.*), c'est aussi là qu'après la danse jeunes hommes et jeunes femmes s'égaient en couples dans les alentours pour faire l'amour.

Yaranga donne également un exemple contemporain de danse provenant des Andes Centrales du Pérou. Elle a été observée dans la communauté de Huamanquiquia (Fajardo, département d'Ayacucho) et s'exécute au mois de juillet durant le battage (*trilla*) de l'orge (*cebada*). Ce battage se fait en foulant les grains avec les pieds, suivant un rythme particulier (*op. cit.*, p. 828). La danse chantée s'exécute les nuits de lune, et possède un caractère rituel marqué (*ibid.*). Ce sont les femmes qui appellent en chantant les hommes en entonnant le *qhashwa taki* pour les faire participer à la ronde rituelle. La ronde se poursuit tard dans la nuit. Au fur et à mesure que le temps passe, tout le monde entre dans une sorte d'état second jusqu'à un point culminant. Survient alors ce que l'on nomme le *wachchuchi* ou *kasuchi* (union

sexuelle). Les couples se dirigent alors vers les champs pour y faire l'amour, et « refaire le geste de la Terre Mère [Pachamama], réceptrice et germinatrice, et du *Wachaq*, créateur de grains et de liquide séminal » (*ibid.*). Puis les jeunes célibataires reviennent au centre du village en chantant et dansant la *qhashwa* (*ibid.*).

— 1.2.4.2. *Les rondes de jeunes femmes dans les Andes et leur fonction érotique*

Au vu de ce que nous savons des *qhashwas* de Canas et des autres exemples que nous venons d'aborder, nous allons essayer de voir si notre analyse peut s'étendre à d'autres rondes andines ayant lieu à la même époque de l'année, qui correspond à celle de l'utilisation intensive des flûtes *pinkullu*. Comme nous l'avons déjà mentionné, des rapt de jeunes femmes, réels ou simulés, ont lieu dans la région de Langui, aussi bien durant les combats rituels du Chiyaraque et du Toqto, que lors du *señalakuy* ou *ch'allakuy*, ou après l'exécution des danses *qhashwas* du Carnaval. Des faits similaires ont été signalés par différents auteurs ailleurs dans les Andes, principalement durant la période du Carnaval. Ces rapt de jeunes femmes ont également lieu au cours de fêtes à caractère rituel. Ils se terminent en général par des relations sexuelles, voire des mariages semblables à ceux que nous avons déjà mentionnés. Les danses portent des noms différents suivant les lieux, mais ont toutes des points communs : ce sont tout d'abord des danses spécifiques exécutées par des jeunes gens célibataires des deux sexes ; ce sont très souvent des rondes ; elles ont un caractère érotique prononcé, signalé par tous les auteurs, notamment dans le contenu des chants ; elles se terminent par des unions sexuelles. Le but de ces danses — la fécondité de la terre, du troupeau et des humains — les relie au système de rites de reproduction naturelle et sociale, selon la terminologie adoptée par Malengreau (1995, pp. 269-284). Mais aussi aux rites de passage définis par le même auteur comme relevant de l'initiation sexuelle des jeunes gens pubères des deux sexes encore célibataires (Malengreau 1995, pp. 284-295).

Paniagua Loza (1981) a recensé 76 danses distinctes, parmi lesquelles il mentionne une danse *k'aswa*, et plusieurs autres offrant des similitudes avec la *qhashwa* de Canas et celles décrites par Yaranga Valderrama. La *k'aswa* (*op. cit.*, p. 11) est, selon cet auteur, « une danse qui symbolise l'amour furtif des célibataires du secteur quechua du district de Taraco de la province de Huancané » (*ibid.*). Parmi les autres danses figurent des danses du Carnaval, la plupart simplement nommées *carnaval*, dont certaines sont accompagnées par des flûtes *pinkillo* : *carnaval* d'Ychu dans le district de Puno (*op. cit.*, p. 13) ; *pujllay* de Santiago de Pupuja dansé dans les provinces Azángaro et Lampa (*ibid.*) ; *carnaval* d'Arapa dans la province Azángaro, dansé par des adolescents des deux sexes (*op. cit.*, pp. 13-14) ; *carnaval* de Socca des Aymaras du district Acora, dansé par des adolescents des deux sexes en l'honneur du dieu tutélaire local, le mont Anuanuni. L'auteur précise qu'à la fin de cette dernière danse les jeunes femmes offrent au compagnon qu'elles ont choisi le jupon extérieur de leur vêtement traditionnel, lequel comporte plusieurs jupons superposés (*op. cit.*, p. 14). Il cite encore : la danse *carnaval* de Capachica (secteur quechua de la province de Puno), dansée par des jeunes gens des deux sexes au son des *chilladores*, et où sont entonnés des chants satiriques « à fort contenu érotique » (*ibid.*) ; le *carnaval* de Pomata, exécuté par des adolescents des deux sexes (*ibid.*) ; le *carnaval* de Muni Grande, qui est accompagnée de *pinkillos* « géants » (*op. cit.*, p. 15) ; le *carnaval* de Ccopamayo (*aymara*), ronde dansée par des jeunes gens des deux sexes au son des flûtes *pinkillo*

(*ibid.*). Julia Elena Fortún (1978, p. 125) mentionne également la survivance en Bolivie de la danse précolombienne *qhashwa*, qu'elle orthographie *kaswa*, pratiquement telle que l'avait décrite Cieza de León :

« Plusieurs des chroniqueurs et plus spécialement Cieza de León signalent la « *kaswa* » comme une danse éminemment érotique, pour les excès que réalisaient les couples postérieurement à la danse. Aujourd'hui, avec la même chorégraphie et sur la musique du fameux *wayño* andin, elle est cultivée dans les partialités aymaras avec sa caractéristique profonde de danse de fécondité. C'est en réalité une danse sociale nocturne, qui se réalise de la Saint-André jusqu'au Carnaval, et dans laquelle interviennent exclusivement de jeunes célibataires ayant entre 12 et 14 ans, et qu'on effectue en des lieux réservés à ces danses dans les communautés, nommés « *Kaswaviris* » : elles débutent à partir de 10 ou 11 heures du soir et durent jusqu'à l'aube. Bien que son usage se soit récemment restreint sous l'influence sacerdotale, elle continue à se réaliser aux dates indiquées avec leur double finalité : la connaissance et la sociabilité réciproques entre les deux sexes, et pour sacrifier au concept traditionnel qui veut que c'est seulement en les réalisant qu'on aura une bonne récolte. C'est pour cela que ce sont surtout les vieux des communautés qui incitent leurs petits-enfants à participer à ces danses nocturnes, collaborant inclusivement à leurs escapades sans autorisation de leurs parents. À l'intérieur du rigide protocole aymara, les plus jeunes s'y rendent accompagnés de leurs frères cadets, parfois âgés d'à peine neuf ans, seuls les plus âgés qui sont assurés d'entrer dans l'âge adulte, s'initient à des relations sexuelles précédant à la « *Hirpak'a* » ou « mariage officiel ».

Citons encore pour terminer la danse *caja rueda* (Paredes Candía 1980, pp. 13-14) de la région de Puna (province Linares du département de Potosí), et la coutume qui s'y rattache, nommée *rumitankhay*³⁴. La *caja rueda* est exécutée par les jeunes gens des deux sexes durant la période qui va de la seconde quinzaine de décembre jusqu'au 3 mai, avec une plus grande concentration durant la période du Carnaval (*op. cit.*, pp. 71 et 116). Les instruments d'accompagnement sont des flûtes *quenás* et des tambours *cajas* (*op. cit.*, p. 116). Au moment où se forme la ronde, danseurs et danseuses entonnent un chant au contenu érotique voilé³⁵. Ainsi décrite la danse *caja rueda* offre beaucoup de similitudes avec la *Tuta qhashwa* exécutée pendant le Carnaval dans le bourg de El Descanso, telle que l'a dépeinte Turino (1983, pp. 91-94). À la fin de la danse a lieu la coutume du *rumitankhay* proprement dit, que Paredes Candía décrit ainsi :

« *Rumitankhay*. Coutume sexuelle (Puna, capitale de la province Linares). Après avoir dansé la *Caja Rueda*, danse exclusivement nocturne, les participants mâles observent la coutume du *Rumitankhay*, qui, en dehors de Puna, se pratique également à Chaquí, Alcatuyu, Belén et d'autres proches voisinages. [...] Le *Rumitankhay* est la coutume de caractère sexuel qui se pratique toutes les nuits de carnaval ou après les fêtes paysannes où l'on danse la *Caja Rueda*. Elle consiste à aller chercher de jeunes adolescentes et à les violer. Deux ou trois jeunes hommes se réunissent et s'en vont à la recherche de jeunes femmes à qui faire l'amour, avec leur consentement ou par la force. Ils conduisent les filles au ravin de la rivière Mikulpaya, près du bourg de Puna.

C'est une coutume nettement indigène, mais que mettent à profit les *khalas* (*cholos*) qui se déguisent avec des vêtements des natifs et qui, profitant de l'obscurité de la nuit, pratiquent le *Rumitankhay*. Dans ces cas-là, les jeunes indiennes se plaignent ainsi : « *cholo tankhaycu* » (Quichua : le *cholo* m'a poussée). »

Ces exemples démontrent l'existence d'un fond culturel et rituel commun à l'ensemble des régions que nous venons de citer. De plus, on constate que l'aire de

diffusion de ce type de ronde dansée et chantée par des jeunes gens des deux sexes, très souvent accompagnées des flûtes *pinkullu* ou du *charango*, est elle aussi très vaste : elle recouvre en grande partie celle du mode particulier de construction des flûtes *pinkuyllu*.

1.3. Le *pinkuyllu*, pouvoirs et fonctions

1.3.1. La « voix » (*kunka*) du *pinkuyllu* et ses pouvoirs

— 1.3.1.1. L'approche sémantique d'Arguedas et les éléments recueillis auprès des *comuneros* de Q'ellapampa

Selon l'écrivain péruvien José María Arguedas, fin observateur du monde andin péruvien et excellent connaisseur de la langue quechua, « la terminaison quechua *illu* est une onomatopée. *Illu* représente dans l'une de ses formes la musique que produisent les petites ailes en vol ; musique inexplicable qui surgit du mouvement d'objets légers » (Arguedas 1951). Elle sert donc à désigner un son musical de caractère particulier, dont la production et la diffusion sont nimbées d'un certain mystère. Plus intéressant encore est le rapprochement qu'il fait entre cette terminaison *-illu* (ou *-yllu*) et la flûte *pinkuyllu*, dont le nom devrait alors se lire décomposé en *pinku-yllu*. Arguedas précise encore que « *pinkuyllu* non seulement nomme l'instrument, mais définit également les effets qu'il cause et l'origine de son pouvoir » (*ibid.*). Nous voilà donc mis en garde ! Le terme *pinkuyllu* sert ainsi à la fois à nommer (sens dénoté) et à expliquer (sens connoté), et le *pinkuyllu* est un instrument possédant des pouvoirs particuliers, liés à son timbre.

Pour Arguedas, le *pinkuyllu* est un « instrument épique » (*ibid.*), qui se différencie nettement des flûtes de roseau, réservées à un usage plus ordinaire³⁶. Les *comuneros* de Warkhachapi mentionnent effectivement souvent le caractère épique de cette flûte, qui est utilisée entre autres durant les combats rituels de la région, ceux du mont Toqto et du Chiyaraqe. Durant ces combats, les groupes de joueurs de *pinkuyllu* produisent une musique qui, pour les habitants de cette région, provoque la crainte, voire l'effroi. Severino Pineda Aragón a affirmé que lors de ces affrontements les *pinkuyllus* jouaient tous ensemble afin de produire ce qu'il nomme « *Wañuy kunka* », la « voix de la Mort ». Le caractère des mélodies jouées est en effet très différent des mélodies habituellement interprétées sur ces instruments durant le *señalakuy* (marquage des animaux) ou durant les festivités du Carnaval. Elles sont souvent bâties sur la gamme pentatonique, alors que les autres sont construites, dans la plupart des cas, sur l'échelle sonore de trois notes déjà mentionnée. Gilt Contreras (1955, p. 112) qualifie de « terrifiante » la musique des groupes de joueurs de *pinkuyllu*, lorsque les musiciens sont en grand nombre. Barrionuevo (1971, p. 82), parle également de musique belliqueuse. Quant à Bernand (1991, p. 135), elle affirme que le *pinkuyllu* est indispensable au bon déroulement des combats, et que c'est sa « voix » (*kunka*) qui doit ponctuer les chants qui décrivent la bataille.

— 1.3.1.2. Ch'aka kunka, la voix du *pinkuyllu*

Comme nous l'avons vu, les *comuneros* de Q'ellapampa nomment *kunka* — ou « voix » — le son du *pinkuyllu*, et *Wañuy kunka* (voix de la Mort) le son qu'il produit durant les batailles rituelles. Objectivement, le timbre de l'instrument est plutôt doux

et voilé, quand il est joué avec une force de souffle normale, plus rauque et rude lorsqu'on souffle avec énergie. Ce qui fait sa particularité et son originalité, c'est sa richesse en harmoniques. D'ailleurs, la majorité des mélodies de *pinkuyllu* que j'ai entendues et celles que j'ai pu enregistrer, utilisent la plupart du temps les harmoniques de l'instrument, et non les fondamentales. Victor Callo Roque et Severino Pineda Aragón (1986) m'ont dit que l'on qualifiait de *ch'aka kunka* (voix aphone, rauque, enrrouée) ce type de timbre voilé, qui fait que l'instrument semble osciller en permanence entre deux notes, ou jouer ces deux notes en même temps. Il en résulte une impression d'imprécision relative. Il ne m'a pas été fait mention d'autre terme ou adjectif pour décrire le timbre du *pinkuyllu*. Cependant, on peut rapprocher l'expression *ch'aka kunka* du terme *tara* mentionné par Stobart (1996). Il désigne en effet un même type de timbre, particulier aux flûtes *pinkullu*, que les paysans boliviens cités par Stobart définissent comme « deux sons », ou quelque chose qui sonne avec « deux voix » (*op. cit.*, p. 70). Outre certaines flûtes à conduit d'air comme les *pinkillos* et les *tarqas*, entrent dans cette catégorie indigène le cri rauque de certains animaux, tels que celui du lama lorsqu'il se retrouve dans une extrême détresse ou lorsqu'il est en rut, le braiment de l'âne, le coassement du crapaud (*ibid.*). Ce son *tara* s'oppose au son *q'iwa*, qui lui est décrit comme clair et défini. Le son *tara* est considéré comme une vibration énergique, discontinue, et se trouve relié à une idée d'esthétique positive (*op. cit.*, p. 71). À l'inverse, le son *q'iwa*, clair et défini, est considéré comme un son faible, continu, porteur d'une esthétique négative. Nous n'avons pas trouvé son équivalent dans le discours des *comuneros* de Warkhachapi sur la flûte *pinkuyllu*. Par contre, ce qui apparaît clairement, c'est que la « voix » du *pinkuyllu* est empreinte d'un certain pouvoir de communication avec le monde invisible, et permet de favoriser la fécondation et la fertilité (Severino Pineda Aragón, entretien, 1986).

— 1.3.1.3. *Le pinkuyllu, instrument médiateur entre l'homme et les forces naturelles et surnaturelles*

Dans la région de Q'ellapampa, plusieurs lieux semblent très importants aux yeux des *comuneros*. Ce sont souvent des accidents géographiques comme, par exemple, un ensemble rocheux au centre duquel passe l'un des chemins des environs de El Descanso ainsi qu'une rivière homonyme, connus sous le nom de *Qaqa punku* ou la « Porte de pierre » (explications données par Severino Pineda Aragón, 1986). Le nom provient du mot quechua *qaqa*, rocher (Cusihuamán 1976a, p. 112), et de *punku*, porte ou entrée (*op. cit.*, p. 105). Citons encore le mont Toqto ou la pente de celui du Chiyaraque. On sait que le Toqto et Chiyaraque sont situés dans une zone frontière mythique avec le domaine de forces surnaturelles, liées aux montagnes tutélaires, *apu* ou *ruwal* (voir *supra*, 1.2.2.), zone où ont lieu les batailles rituelles durant lesquelles les flûtes *pinkuyllu* jouent un rôle considérable.

Parmi ces lieux mythiques, la grande lagune de Languilayo occupe cependant une place à part. Les habitants de Q'ellapampa m'ont à plusieurs reprises signalé le fait que cette lagune abritait un être malfaisant, qu'ils n'ont pu, ou pas voulu, me décrire. Un enfant m'a même affirmé « qu'un monstre [*monstruo*] mangeur d'hommes » habitait le lac. Bernand (1991, p. 133) affirme que pour les Indiens de Langui, la flûte *pinkuyllu* est liée aux eaux des lagunes, notamment celle de Languilayo, qui sont habitées par des êtres surnaturels malfaisants. Une référence aux eaux dangereuses du lac existe

également dans le texte d'Alencastre Gutiérrez publié par Dumézil (1953, p. 20). Il s'agit d'un chant interprété durant les combats rituels du Chiyaraque, que nous avons précédemment mentionnés (voir *supra*). Selon Bernand (*ibid.*), la bataille et les musiques qui s'y réfèrent, qui ont lieu en pleine saison des pluies, auraient pour but de repousser l'être malfaisant qui habite le lac et provoque orages et tempêtes. Ces derniers peuvent être catastrophiques dans ces régions, et détruire toutes les récoltes. D'où le besoin de conjurer ce fléau par des rites spécifiques.

La dangerosité de cette lagune apparaît également, de façon saisissante et très poétique, dans le chant *tuytunki, tuytunki*, accompagné des *pinkuyllus*, que j'ai recueilli à Q'ellapampa en 1983 (Parejo 1997, page 19). Ce chant raconte la mort par noyade d'un couple de jeunes gens dans la lagune. Ne sont plus visibles d'eux que le chapeau (*sumberu*) du jeune homme et la couronne (*kuruma*) de la jeune fille, qui flottent (*tuytuy*) à sa surface. La cause de leur noyade n'apparaît pas clairement dans le texte du chant. Cependant, certaines réflexions des *comuneros* mentionnant l'existence d'êtres de nature ambivalente — bons ou mauvais suivant les cas — appelés *sirenas* (sirènes) habitant les sources et certaines lagunes, m'amènent à penser que lorsqu'on enfreint certaines règles, ces sirènes attirent les êtres humains dans les eaux pour les y noyer. Turino (1983) a étudié les rapports étroits existant entre le *charango* et ces sirènes, qui lui confèrent par l'observation stricte de certains rites un son capable de séduire les femmes désirées et de les amener à l'union sexuelle. Le virtuose du *charango* Julio Benavente Díaz (Cuzco) m'avait également dit la même chose en 1983, en me citant des sources où vivaient des sirènes. Severino Pineda Aragón (1986) m'a également affirmé que le *pinkuyllu* pouvait aussi capter le chant de la sirène et acquérir ce pouvoir.

Harris (1983) a opéré un rapprochement sémantique entre le cérémonial mortuaire et les semailles, et a associé les flûtes à conduit d'air aux morts. Au sein de la population qu'elle a étudiée, les Laymi (Bolivie), les *pinkillus* apparaissent lors de la Toussaint et de la Fête des Morts, dates qui correspondent au point de départ du cycle agricole (*op. cit.*, p. 142). C'est aussi l'époque des *wayñus*, mélodies jouées sur les *pinkillus*, dont le timbre plaintif sied aux morts et permet ainsi d'amener la pluie (*ibid.*). Elle dit de ces musiques qu'elles sont une sorte de plainte (*endecha*) qui ne choque pas les morts, dont on a besoin pour la fertilité de la terre et la fécondité du troupeau. Arnold (1992) a, de son côté, rapproché l'art du tissage et celui de la musique (*op. cit.*, p. 18), et associé les musiques et danses *wayñus* aux « sirènes » qui inspirent les mélodies à la force procréatrice de la jeunesse (*op. cit.*, p. 21) et aux morts : les *wayñus* de la saison des pluies sont en relation avec les morts et leurs manifestations au travers d'esprits diaboliques (*op. cit.*, p. 22). Dans l'*ayllu* Warkhachapi, les *comuneros* ont très rarement associé le *pinkuyllu* et ses mélodies aux morts dans le sens où l'entend Harris ou Arnold. Le seul moment où l'on m'en a parlé de cette façon, c'est lorsque l'un de mes informateurs m'a dit que le *pinkuyllu* « apaisait les forces néfastes » (voir *supra* : 1.2.1). Une autre fois, ce même informateur m'avait précisé que ces forces néfastes étaient liées aux *awkis* (ancêtres) morts qui sont sous la terre (Severino Pineda Aragón, entretien, 1986). Il y a également souvent des morts lors des combats rituels, où la voix du *pinkuyllu* est, comme nous l'avons déjà mentionné, nommée *Wañuy kunka* (« voix de la Mort »). N'ayant pas d'autres éléments ethnographiques sur ce sujet, nous n'avons actuellement aucune possibilité de vérifier l'analyse d'Harris dans le contexte

de la région de El Descanso, bien qu'il soit probable qu'un certain rapport existe entre le *pinkuyllu* et les morts.

Les éléments ethnographiques permettant la compréhension des rapports complexes liant la flûte *pinkuyllu* et les forces naturelles et surnaturelles sont à l'heure actuelle trop peu nombreux pour en faire une étude exhaustive.

Le *pinkuyllu* a aussi une fonction identitaire importante, que nous allons brièvement aborder.

1.3.2. Le *pinkuyllu*, instrument identitaire des Provinces Hautes du Cuzco

Lorsqu'on séjourne suffisamment dans le département du Cuzco, il arrive toujours un moment où quelqu'un vous parle avec un mélange d'admiration et de crainte des cavaliers des Provinces Hautes (nommés *ch'uchos* à Canas et *gorilasos* à Chumbivilcas), et aussitôt l'on enchaîne en parlant de la flûte *pinkuyllu* et des *chuqos*. C'est d'ailleurs ainsi que j'ai eu vent de l'existence de cet instrument et de la danse des *chuqos*. Pour les habitants du Cuzco, ces hommes des Hautes Terres ont la réputation, en sus d'être des cavaliers émérites, d'être des hommes indomptables, des combattants redoutables, et d'excellents musiciens. Mais ce qui semble frapper le plus l'imagination du restant des habitants du département, c'est le *pinkuyllu* et les musiques étranges qui s'y rattachent.

Stobart (1988, p. 27) fait remarquer que, dans le cas du sud-ouest de la Bolivie, la musique de cet instrument renforce le sentiment identitaire à plusieurs niveaux : 1. L'identité régionale, de par la similitude des types d'instruments et leur source ; 2. L'identité ethnique, par l'utilisation d'instruments spécifiques, leur jeu saisonnier, et les traditions de jeu ; 3. L'identité de l'*ayllu*, par l'existence d'ensembles restreints aux membres de l'*ayllu*, de mélodies spécifiques au groupe et la compétition entre *ayllus* (volume sonore, taille des ensembles, nombre de mélodies) ; 4. L'identité de la structure minimale de l'*ayllu*, du hameau (cérémonies renforcées par la musique, mariages, cérémonies de l'achèvement de la construction des maisons, voyages commerciaux) ; 5. L'identité familiale (musique jouée dans chaque foyer lors du Carnaval) ; 6. L'identité sexuelle : les instruments ne sont joués que par les hommes, alors que les femmes sont souvent considérées comme de meilleures chanteuses.

Tout cela se vérifie également en grande partie chez les *comuneros* des Provinces Hautes du Cuzco. L'identification régionale est singulièrement axée sur, d'une part, la pratique des musiques rituelles du *pinkuyllu* (*señalakuy* et *kasarachiy*, batailles rituelles), et, d'autre part, les musiques de danses — *waynos* — jouées sur les instruments à cordes, guitare, *charango*, mandolines et *bandurrias* où les musiciens de Chumbivilcas et Canas excellent. Mais l'instrument emblématique reste encore le *pinkuyllu*. L'identité culturelle du canton est également marquée, mais c'est au niveau de l'identité des *ayllus* que le sentiment identitaire est le plus cristallisé autour du *pinkuyllu* et du corpus de mélodies qui s'y rattache. Le corpus musical que j'ai recueilli à Q'ellapampa est en fait celui de l'*ayllu* Warkhachapi, et il se différencie nettement de celui des autres *ayllus*. Lors des batailles rituelles qui opposent, comme nous l'avons dit plus haut, les paysans ligüés de Checca, Langui et Layo, à des membres d'autres communautés venus de la province voisine de Chumbivilcas, les combattants de chaque *ayllu* se regroupent autour de leurs joueurs de *pinkuyllu*. Chaque groupe de musiciens essaie de jouer plus fort et avec plus d'énergie que le groupe de musiciens des adversaires.

Dans le cas qui nous concerne, les combattants de Chumbivilcas utilisent des *pinkuyllus* (*charol pinkuylllo*) sensiblement plus courts, plus trapus et plus arqués, que ceux de Canas, et leur timbre est distinct. Les instruments sont donc effectivement bien différenciés, comme les musiques jouées dans chaque *ayllu*, et identifient immanquablement les musiciens qui en jouent. On retrouve bien là cette idée de compétition jusque dans la musique que mentionnait Stobart (voir *supra*). L'identité du hameau se retrouve également dans les mélodies interprétées, comme j'ai pu le constater dans le hameau de Q'ellapampa, mais à un degré moindre que l'*ayllu*, qui semble ici être l'aune de mesure identitaire minimale. Tout au plus ai-je pu noter que certaines chansons accompagnées du *pinkuyllu* faisaient parfois référence à la vie à Q'ellapampa, à des éléments du paysage proches du hameau.

Mais c'est encore une fois l'identification sexuelle liée à cet instrument qui semble la plus marquée, comme je vais maintenant le montrer. L'analyse des sens possibles du mot *pinkuyllu* (et de ses variantes phonétiques), rapprochée des données ethnographiques, m'a conduit à une hypothèse assez radicale, qu'aucun auteur andiniste ne semble avoir abordée, peut-être par crainte d'être relégué par la critique dans le cadre du cliché flûte/symbole phallique : le *pinkuyllu* est non seulement lié à un système symbolique puissant tourné vers le principe de fécondité/fertilité, mais il est également une métaphore du sexe masculin.

2. Le *pinkuyllu* comme métaphore du sexe masculin

Il existe quelques études portant sur les instruments de musique d'Amérique du Sud et la sexualité. On a trouvé au Mexique des flûtes précolombiennes de céramique en forme de phallus. On a également recensé des rites particuliers d'initiation sexuelle de certains groupes humains, en particulier en forêt amazonienne, où des flûtes considérées comme sacrées jouent un rôle très important. Curieusement, il existe peu d'études abordant ce thème dans la région andine, alors que les rapports étroits entre certains instruments de musique — dont les flûtes à conduit d'air — avec le principe de fertilité / fécondité ont abondamment été commentés. Louis Girault (1968, pp. 176-177), reprenant un travail des époux d'Harcourt (1935) fait part de précédents précolombiens concernant les flûtes de Pan découverts grâce à la céramique ; il cite entre autres l'exemple de poteries Nazca représentant, « modelés ou peints, des personnages masculins qui jouent de la syrinx ; en plus de ces figures principales, des végétaux et un grand nombre de syrinx sont peints comme motifs décoratifs [lien fertilité de la nature / instrument à vent]. Autre caractéristique, tous ces personnages ont le pénis en érection, qui, dans trois exemples sur quatre, pénètre un petit vase à col évasé et de panse arrondie représentant très vraisemblablement un tambour (voir Figures 45, 46, 47, 48) ». Il cite ensuite Raoul d'Harcourt (1935, p. 31) qui décrit l'un de ces vases : « Le personnage accomplit un geste que, sans doute, des chefs ou des prêtres accomplissaient en réalité pendant des cérémonies magiques, au moyen d'un vase semblable [...] et qui symboliserait l'organe recevant la semence et, par extension, l'être femelle tout entier. En somme il s'agirait bien plutôt de la représentation d'un dieu de la fécondation que d'une déesse de la Terre et de la Fécondité ». Louis Girault se démarque cependant de l'interprétation de d'Harcourt, et avance comme hypothèse que ce ne serait pas les personnages décrits qui occuperaient le plan fondamental, mais la syrinx elle-même, l'instrument de musique étant en réalité le véritable symbole du

coït et de la fécondation (Girault 1968, p. 178). Le même auteur reproduit dans son travail un cliché qu'il a pris d'une poterie Mochica de la collection du musée d'Anthropologie de Lima représentant « un individu squelettique qui joue de la syrinx, avec le phallus en érection » (*op. cit.*, p. 183). On a ici un raccourci saisissant du rapport étroit que l'on retrouve souvent dans les Andes entre les morts, le principe de fécondité / fertilité, et la musique des instruments à vent. Tout cela démontre l'étroite relation existant dans certaines cultures entre les instruments à vent, les flûtes droites (en général jouées uniquement par les hommes) et le sexe masculin. Il s'agit probablement au départ d'une certaine similitude morphologique, mais on peut aussi penser que l'assimilation de l'un à l'autre peut aller plus loin. Qu'en est-il du *pinkullu* ? C'est ce que nous nous proposons de vérifier à la suite.

2.1. Les sources bibliographiques et les pistes sémantiques

Nous avons vu que dans l'ensemble de la région andine, de l'Équateur jusqu'en Argentine, aussi bien en quechua qu'en aymara, le terme *pinkullu* désigne génériquement les flûtes droites à conduit d'air, ou flûtes à bec. Nous avons également mentionné de nombreuses variantes graphiques et phonétiques, et précisé que, dans le département du Cuzco, les formes *pinkuyllu* et *pinkuylo* servent à désigner exclusivement la grande flûte à bec des Provinces Hautes (Canas, Chumbivilcas et Espinar) qui fait l'objet de cet article, les autres flûtes à bec étant nommées simplement *pinkullu*. Nous allons maintenant tenter d'aller plus avant dans l'analyse sémantique du terme générique *pinkullu* ou *pinkuyllu*, et d'en préciser les probables connotations. Existe-t-il d'autres significations à la terminaison *-yllu* (dans la variante phonétique *pinkuyllu*) ou *-ullu* (dans le terme générique *pinkullu*) que celles avancées par Arguedas et que nous avons abordées plus haut ? Différents auteurs nous apportent un certain nombre d'éléments de compréhension.

Il est avéré que pour le mot — ou la racine — *pinku*, ou ses variantes graphiques et phonétiques, divers auteurs donnent pour acception « pénis », « appareil génital » mâle, qu'il soit de l'animal ou de l'homme (Bravo 1985, p. 346 ; Solá 1975, p. 261). Le mot sert également à désigner un étalon, donc un mâle reproducteur, en quechua de Santiago del Estero, apparenté au quechua du Cuzco (Bravo 1985, p. 346), ou l'étamine des fleurs (Lira 1944). Le mot *ullu* est, lui, traduit par « phallus », ou « pénis » ou « membre viril » (González de Holguín 1901 [1608], p. 270³⁷ ; Lira 1944 ; Cusihamán 1976a, p. 154 ; Stark et Muysken, 1977, p. 345). À Santiago del Estero (Argentine) le mot *ullu*, aujourd'hui tombé en désuétude, est remplacé par *pingo* — déformation phonétique de *pinku* —, mot qui signifie lui aussi « pénis », « membre masculin », comme le signale encore Bravo (*op. cit.*). Dans leur dictionnaire Quechua Ancash-Huailas, Parker et Chávez (1976, p. 123) donnent deux significations au mot *pinkullu* : 1. Flûte à bec verticale, avec seulement trois perforations, pour être jouée d'une seule main. 2. Organes génitaux de l'homme (*op. cit.*, p. 124). Loin du Cuzco, dans la province andine argentine de Jujuy, j'ai fréquemment entendu utiliser dans le langage vulgaire le terme *pinkillo*, et cela même en milieu urbain, pour désigner le sexe masculin. J'ai un jour vu et entendu une jeune mère indienne de Cusi Cusi, petite localité de Jujuy située près de la frontière chilienne et de la frontière bolivienne, chanter une petite comptine à son bébé où apparaissaient les mots *pinkillo* et *pitu* (espagnol « pito », « sifflet », autre nom donné aux flûtes à bec, mais aussi au sexe

masculin), tout en jouant avec le sexe de son fils. Je pense que tout cela n'est pas dû au hasard, mais que le terme *pinkullu* véhicule de lui-même ce sens.

Le mot *pinkullu* pourrait donc bel et bien dériver de l'assemblage des deux mots quechua *pinku* (souvent prononcé *pingo*, avec le « q » guttural caractéristique de cette langue), et *ullu*, signifiant tous les deux « pénis » : Cette hypothèse sémantique est confortée par la symbolique érotique et sexuelle attachée à la flûte *pinkuyllu* (Parejo 1989a, b et 1997), comme d'ailleurs aux flûtes en général (Cuisenier 1980, pp. 78-79)³⁸. On peut donc légitimement penser que ces flûtes représentent entre autres le phallus, et que leur jeu est une métaphore de l'acte sexuel.

2.2. Données ethnographiques recueillies à Q'ellapampa

Un certain nombre de données ethnographiques relevées à Q'ellapampa semble étayer l'hypothèse selon laquelle le *pinkuyllu*, en sus d'être fortement lié aux principes de fécondité/fertilité, est également une métaphore du sexe masculin. Et plus précisément qu'il représente celui du musicien qui en joue (Parejo 1989a, pp. 59-60). En premier lieu, les plaisanteries des hommes (*ibid.*), et même des jeunes femmes (voir *infra*), sont là pour en témoigner. Les remarques des instrumentistes de Q'ellapampa montrent qu'une forte taille de la flûte, mais aussi la courbure accentuée qu'elle adopte parfois sont pour eux associées à une grande virilité, à la puissance sexuelle, et donc à un grand pouvoir de fécondation (*ibid.*).

De plus, le bon flûtiste, celui qui maîtrise bien son instrument, est qualifié de *kallpayoq*, c'est-à-dire d'homme adulte (apte donc à procréer), « fort » et « puissant ». Le même terme s'utilise pour désigner un homme très viril (Severino Pineda Aragón, entretien, 1986). Carmen Bernand (1991, p. 135) note par ailleurs que le *pinkuyllu*, comme d'ailleurs toutes les flûtes andines, est d'usage exclusivement masculin, et qu'il sert à l'homme déguisé en *chuqo* (alpaga mâle) à renverser sa partenaire lors de la danse *sillanakuy* du Carnaval, qui se termine par un simulacre d'accouplement (*ibid.*). Cette manière symbolique de se saisir (*hap'iy*) ou de « prendre » sa partenaire de danse, serait également une métaphore de l'acte sexuel, suivie d'un simulacre de celui-ci.

Dans la conception des *comuneros* de Q'ellapampa, le souffle est également considéré comme un élément fécondateur (communication de Victor Callo Roque). En effet, le terme *phukuy* (souffler), utilisé pour désigner le jeu musical des flûtes en général, et du *pinkuyllu* en particulier, servirait également à désigner métaphoriquement l'acte sexuel (*ibid.*). Le canal d'insufflation de la flûte est également assimilé au conduit séminal, comme le souffle l'est au sperme (*ibid.*). La semence masculine est nommée *muhu*, ou « graine » (Cusihamán 1976a, p. 91), au même titre que la semence des plantes, à Q'ellapampa comme ailleurs dans la province de Canas (La Riva González 2000, p. 171). La boucle sémantique est ainsi bouclée entre le *pinkuyllu* l'organe mâle, la fécondation humaine et celle des animaux, et la reproduction des plantes : jouer (« souffler ») du *pinkuyllu*, c'est aussi féconder la femme (ou la femelle d'un animal), ou ensemercer la terre.

Une anecdote est significative quant à la connotation fortement érotique et sexuelle de l'instrument. Lors de mon premier séjour à Q'ellapampa, j'étais en compagnie de ma première compagne. Ce qui induisit un comportement particulier des *comuneros*, hommes et femmes, à notre égard : nous fûmes considérés en tant que

couple constitué, et respectés en tant que tel. Mais lors de mon second séjour, j'étais seul, et donc considéré comme un « homme sans femme », voire célibataire. Ce qui changea sensiblement mes rapports avec les hommes et femmes du hameau. La confiance fut d'ailleurs plus longue à s'instaurer que lors de mon premier séjour. Une fois celle-ci rétablie, je m'aperçus bien vite qu'un petit groupe de trois très jeunes femmes s'intéressaient de près à ma présence. Et il advint qu'un jour ces jeunes femmes — toutes trois célibataires (*mana qosayoq*) comme me le signala Severino non sans humour — incitèrent à plusieurs reprises les musiciens à me prêter leur *pinkuyllu* pour m'en faire jouer. Ceux-ci, d'abord très réticents, finirent par accepter de me confier brièvement leurs instruments. Je dois dire que ces jeunes filles prirent un malin plaisir à choisir les flûtes les plus longues et les plus arquées. Celles-ci sont évidemment d'un jeu beaucoup plus difficile, du fait notamment de l'espacement plus grand des trous de jeu, qui oblige à une forte extension des doigts pour obtenir les doigtés appropriés. Elles réclament également une grande endurance physique pour un jeu prolongé, du fait de l'altitude (presque 4 000 m). Mais on peut facilement comprendre avec le recul que ces jeunes femmes voyaient alors un tout autre intérêt à cet exercice. Comme on pouvait s'y attendre, lors de mes premiers essais, les résultats musicaux furent désastreux, ce qui provoqua chez elles une grande hilarité ponctuée d'exclamations comme : « *Mana atiychu* » (il ne peut pas), « *P'isi kallpaca mishti* » (blanc de peu de force), ou encore « *P'isi tatawa* » (homme peu viril), une expression que nous avons déjà relevée dans le *satirakuy*. Les hommes aussi rirent beaucoup. Il va sans dire qu'après cette piètre prestation, mon prestige avait tout à coup diminué d'un cran auprès des jeunes filles célibataires de la communauté ³⁹ !

CONCLUSION

Les observations et analyses consignées dans ce premier article m'amènent à émettre une série d'hypothèses. En premier lieu, sur un vaste territoire — que l'on peut dans l'état actuel de nos connaissances circonscrire au Sud péruvien et à certaines régions de la Bolivie (Titicaca, et Potosí, principalement) — existent des flûtes (dont le *pinkuyllu* des provinces du Cuzco n'est qu'une des variantes) construites sur un mode particulier : il consiste à fendre longitudinalement une branche d'arbre, à en évider ensuite les deux moitiés, puis à les assembler à nouveau à l'aide de fortes ligatures faites de nerfs ou de tendons animaux encore frais (en général de lama).

Ces flûtes sont liées de façon très étroite à un vaste système symbolique centré sur les notions de fécondité / fertilité, englobant la fécondité des animaux du troupeau et la fécondité humaine, comme la fertilité de la terre. Ce système symbolique est lui-même relié au cycle calendaire (alternance de la saison sèche et froide, stérile, et de la saison chaude et pluvieuse, fertile), et par là-même se trouve mis en relation étroite avec le cycle de croissance des plantes cultivées et de reproduction des animaux du troupeau. Cela est attesté par la fréquence d'utilisation des flûtes *pinkullu* pendant la saison chaude et humide, signalée par de nombreux auteurs, comme par la forte connotation érotique et sexuelle des instruments eux-mêmes, par leur jeu difficile directement associé à la virilité des musiciens qui les utilisent, et par le contenu érotique des chants et danses qu'ils accompagnent. Dans les Provinces Hautes du

Cuzco (Pérou), les textes des chants accompagnés des *pinkuyllus*, comme les danses, en particulier celle des *chuqos* (alpagas mâles) où le coït est mimé de façon on ne peut plus explicite, confortent cette hypothèse.

De plus, ces instruments possèdent un timbre — nommé « voix » (*kunka*) dans le cas du *pinkuyllu* — spécifique qui leur confère des pouvoirs particuliers, directement en relation avec les forces naturelles (l'eau, la pluie, les tempêtes, la lumière) et surnaturelles (*Apus*, *Ruwals*, les morts, ou autres) qui peuvent permettre ou empêcher la reproduction des plantes, des animaux et des êtres humains. Ce timbre a pour rôle de contrôler ces forces, et de les rendre positives et créatives.

Si cette hypothèse est amplement vérifiée dans le cas du *pinkuyllu* de Canas, elle demande à être confirmée ailleurs. Une étude plus approfondie et systématique des instruments similaires existant dans le reste du Pérou et en Bolivie, de leur contexte d'utilisation, et des chants et danses qu'ils accompagnent, permettrait de comprendre la puissante symbolique érotique et sexuelle qui s'y rattache. Enfin, il semble exister un fond culturel et rituel très structuré lié à la fécondité et à la sexualité, commun à un vaste ensemble de régions englobant le Sud Pérou, une bonne partie de la Bolivie, et probablement certaines zones du Nord-Ouest argentin (où un début de recherche m'a permis de le mettre en évidence) et du nord du Chili. Ce fond culturel est caractérisé musicalement par la présence de flûtes à conduit d'air au timbre particulier associé à la masculinité — le plus souvent les *pinkullus* — à laquelle est rattachée, comme nous venons de le dire, l'existence de rondes dansées et chantées à fort contenu érotique et des cérémonies collectives comportant des rites d'initiation sexuelle se terminant par une phase orgiaque. Seul un travail pluridisciplinaire et systématique, dépassant largement le cadre trop restreint des recherches individuelles, permettrait d'en dresser la carte précise, et d'en éclairer le fonctionnement et la symbolique.

* Manuscrit reçu en juillet 2000, accepté pour publication en août 2001.

NOTES

Remerciements

L'auteur tient tout particulièrement à remercier les personnes suivantes : les *comuneros* de Q'ellapampa et tout particulièrement Severino Pineda Aragón, Victor Callo Roque, Victor Mamani Pucho ; Regina Baldini pour sa participation à notre recherche de 1983 ; José Miguel Zapata (anthropologue) et son fils Julinho (archéologue et ethnologue) pour leur aide et leurs conseils lors de notre séjour de 1983 au Cuzco ; Vicentina Condorcanqui Poqowanka, sans qui l'univers des femmes de l'*ayllu* Warkhachapi me serait resté à jamais hors de portée. Mes remerciements vont également à Patrice Lecoq pour ses conseils, au docteur Stobart pour m'avoir facilité la mise à disposition de son manuscrit de 1988 déposé au Horniman Museum de Londres, et à Marie-Pierre Faurite pour m'avoir permis d'obtenir une copie de ce même manuscrit à Londres.

1. Il en existe cependant de plus petits, comme nous l'avons constaté dans le hameau de Q'ellapampa.

2. Ce manque m'a également amplement été confirmé par l'anthropologue José Miguel Zapata, natif d'Espinar — l'une des Provinces Hautes du Cuzco où l'on joue des flûtes *pinkuyllu* — et qui s'est lui aussi intéressé à cet instrument. Dans sa lettre datée du 25 mars 1986, José Miguel Zapata, anthropologue originaire de Yauri (province Espinar), m'écrivait : « Quant à ta demande de plus d'information concernant le *pinkuyllu*, je te dirai qu'au Cuzco et dans le reste du pays on connaît très peu de choses sur cet instrument. Beaucoup de livres et de revues citent son nom quand ils parlent de folklore andin, mais il n'existe pas une étude sérieuse basée sur des recherches sur l'utilisation, la structure et la fonction de cet instrument. » Nous

tenons ici à remercier le professeur Zapata pour les renseignements qu'il nous a fournis lors de nos longues conversations sur ce thème et sur son enfance passée à Yauri, dans la province d'Espinar.

3. Voir par exemple Carmen Bernard, qui a étudié les batailles rituelles du Chiyaaraq et du Toqto où l'on joue de cet instrument, et qui a pu photographier des flûtes *pinkuyllu*. Elle écrit dans la légende d'une photo montrant l'une de ces flûtes que le *pinkuyllu* est une « longue flûte de roseau à trois trous » (Bernard 1991, p. 141), alors que le *pinkuyllu* est en bois et comporte 6 perforations !

4. J'ai cependant eu la chance de pouvoir essayer plusieurs flûtes *pinkuyllu* dans des circonstances particulières que j'explique dans mon article. Ces flûtes ne m'ont été confiées que quelques minutes et, sous l'œil vigilant des musiciens, je n'ai jamais pu en prendre les mesures.

5. Fifre.

6. Au sujet des genres lyriques indigènes préhispaniques, on peut se reporter utilement à l'analyse lexicale que fait John Schechter dans l'article publié dans la revue *Ethnomusicology* (1979, pp. 191-204). Il convient de rappeler que, dans un article récent, Sophie Plas (1996) fait part de la découverte d'une source européenne à l'œuvre de Guaman Poma de Ayala qui entraîne une réévaluation de la fiabilité de son manuscrit pour les études andines.

7. J'ai travaillé successivement dans les régions andines du Pérou (Cuzco et Puno), de la Bolivie (départements de La Paz et de Cochabamba), de l'Équateur (nord et centre du pays) et dans le Nord-Ouest de l'Argentine (Jujuy, Salta et Tucumán).

8. Information fournie *in situ* par Severino Pineda Aragón.

9. Notons au passage que le mot *orqo* signifie pic, sommet de montagne, en quechua, mais sert également à désigner le mâle d'un animal. Dans cette acception, le terme a une forte connotation de puissance sexuelle.

10. L'expression est très proche de celle relevée dans la communauté Surimana (Canas, Cuzco) par La Riva González (2000, p. 172). Dans le contexte propre qu'elle décrit — celui de la grossesse et de la conception dans les Andes du Sud Pérou — l'expression « *ratuchalla formakun* », qui se rapporte aux garçons, signifie « il se forme rapidement » (un garçon devient rapidement un homme capable de procréer).

11. Docteur Alencastre Gutiérrez, Professeur José Miguel Zapata, ainsi que trois *comuneros* de la communauté de Q'ellapampa : Severino Pineda Aragón, Victor Mamani Pucho et Victor Callo Roque.

12. Information fournie par Severino Pineda Aragón, Q'ellapampa.

13. Nom relevé par l'auteur dans la communauté Q'ellapampa. Dans le travail publié par l'Instituto Nacional de Cultura, il est mentionné avec l'orthographe *callo* (INC, 1978, p. 241).

14. Mais ce mot peut être également d'origine aymara. En Aymara, le mot *jallu*, qui est phonétiquement très proche de *qallu*, signifie « pluie » (Bertonio 1956 [1612], p. 113 ; De Lucca D. 1983, p. 166). *Jallu Wart'a* (mois de la pluie) était le huitième mois de l'ancien calendrier aymara qui s'étendait du 17 janvier au 15 février, et *jallupacha* — ou *jallu pacha* — désigne encore de nos jours la saison des pluies.

15. Les indications concernant la fabrication du *pinkuyllu* et la terminologie traditionnelle ont été obtenues par les *comuneros* de Q'ellapampa, Severino Pineda Aragón et Victor Callo Roque. Elles m'ont également été confirmées par l'anthropologue José Miguel Zapata.

16. On pourra écouter les deux thèmes de *lawata* de la communauté Cuper et celui de la communauté Choq'opia publiés sur CD, Parejo 1997, (pages 1 et 2, et page 9).

17. On peut observer cette flûte jouée par son propriétaire sur la photographie du verso du livret du CD que j'ai publié dans la collection Unesco mentionné à la note précédente.

18. Cette précision est à rapprocher de la remarque que je fais moi-même plus haut.

19. Cette photo est apparemment la même que celle figurant dans la planche XXVIII de l'ouvrage de l'argentin Carlos Vega (1946), qui porte la légende suivante : « M. 29. — Tarka, Bolivia. M. 14. — Tarka, Jujuy, Argentina ».

20. Une observation attentive des deux clichés m'amène cependant à penser qu'ils ne représentent pas le même instrument. Bien qu'il n'y ait aucune indication de taille, les deux instruments de la première photo semblent nettement plus petits que celui de la seconde photo si l'on se réfère au rapport longueur / diamètre. Il pourrait s'agir en fait de flûtes proches des flûtes Uro-Chipaya mentionnées par Isikowitz, ou des flûtes *charka* ou *chaje* observées par Louis Girault et mentionnées par les époux d'Harcourt, ou encore des *rollanos* décrits par Lecoq (1988) et Stobart (1988). Seul l'instrument de la seconde photo serait donc une flûte *mukululu*. Précisons que Vellard et Merino (1954) mentionnent que *mukululu* ou *mukuhulu* était le nom d'une danse exécutée au son de l'instrument du même nom, qui d'après leurs informateurs était le même que la danse *posipia*. Cependant, la flûte *posipia* qui accompagne la danse du même nom (*pusippia* en aymara) est une grande flûte droite à encoche munie de 4 trous de jeu antérieurs, et non pas une flûte à bec. Vellard et Merino signalent que le *mukululu* se dansait autrefois à Yauri, qui est un *ayllu* de Jesús de Machaca, ainsi que dans la région de Lakasani (Vellard et Merino 1954, p. 101). Louis Girault a également photographié cette

danse, que les époux de Harcourt (1959, pl. IV, a) orthographient *mokululu*, et qui s'appellerait également *ppusi-piani*, du nom des flûtes *posipia* qui l'accompagnent.

21. Patrice Lecoq m'a également signalé lors d'une communication personnelle l'existence d'un autre genre de flûte à bec, plus grande que le *rollano*, nommée *lahuato*. D'après les éléments d'observation qu'il m'a communiqués par courrier, ces flûtes possèdent une perforation de plus que le *rollano*, localisée à l'extrémité inférieure de l'instrument. « Je crois qu'il y en a six, contre cinq pour le *rollano* », écrit-il. Au Pérou, j'ai relevé les noms *lawata* (district de Colquepata, province Paucartambo) et *lawato* (district de Chinchero, province Urubamba) qui désignent tous deux une variété de grande flûte droite à encoche — et non pas à bec dans ce cas-là — jouée avec accompagnement de tambour *caja* percuté à deux baguettes, à la manière de nos caisses claires.

22. Santa Bárbara (sainte Barbe) est considérée dans certains secteurs aymaras de Bolivie comme la patronne des célibataires. On lui offre un cierge pour ne pas avoir d'enfant. On pense qu'elle est également la déesse de la foudre (Monast 1969, p. 476).

23. Cf. Parejo, 1997 : pages 4 à 7 et 10.

24. Cf. Parejo, 1997 : on pourra écouter les thèmes de *lawata* de la communauté Cuper accompagnant le buttage des pommes de terre (pages 1, 2, 3) et les danses *Carnaval de tinkuy* de la communauté Choqopiya interprétées sur une *lawata* ancienne par Fidel Wisa Hach'u (pages 8 et 9).

25. Notons que, selon Lira (1944), ces brebis sont nommées *maltonas* en espagnol, ou *tinku* en quechua, ces deux termes signifiant « personne ou animal de taille moyenne ».

26. Cette description comme celles qui suivent sont basées sur mon observation *in situ* de la danse. Je mentionne également la description qu'en font Alencastre Gutiérrez et Dumézil.

27. Notons au passage que ce type de provocation verbale, chantée ou non, est très répandu dans les Andes, et semble être une constante culturelle. Dans la Nord-Ouest de l'Argentine, il est nommé *contrapunto* : il s'agit dans ce cas d'une joute chantée entre un chanteur et une chanteuse s'accompagnant chacun du petit tambour plat *caja* (Parejo 1989b, p. 64). Les *coplas*, quatrains de vers de 8 pieds rimant en assonance, ont souvent un contenu faisant référence explicitement à la sexualité (*ibid.*). Signalons également la joute verbale nommée *reto* — mot qui signifie littéralement « défi », « provocation », ou encore « menace » en espagnol (García-Pelayo y Gross et Testas 1995, p. 672).

28. Sous-entendu : « ce dont tu es sexuellement capable ».

29. Sous-entendu : « de te faire l'amour ».

30. Allusion probable au viol de la jeune femme.

31. Information obtenue de Severino Pineda Aragón lors de mon séjour dans la communauté Q'ella-pampa.

32. Cf. page 23 du disque compact *Pérou. Musiques des communautés indigènes du Cuzco*, Unesco-Auvidis (Parejo 1997).

33. L'anthropologue José Miguel Zapata m'a fait parvenir une intéressante cassette avec des enregistrements qu'il a réalisés dans sa province natale d'Espinar, où l'on constate que les chants anciens joués sur les *pinkuyllu* sont désormais également accompagnés du *charango*, ce qui les dénature profondément par l'adjonction d'une trame harmonique, même si celle-ci demeure sommaire.

34. Paredes Candía précise : « Le mot quichua *rumithankay* se traduit littéralement par « ceux qui poussent la pierre » (*empujadores de piedra*). L'interprétation touche de près à l'explication suivante : pour pousser un bloc de rocher on utilise la grande barre à mine (*barreno*) ou les barres à mine de nombreux individus. Une manière picaresque de comparer ce travail avec le viol ».

35. Ce que Paredes Candía traduit ainsi :

Mayu chimpapil Mumashketay tian
Mayu chimpapil Tolkhetay tian
¡Akhatanka jusku ñawi !

Khawani, khawamullawantaj
Wajyani, wajyamullawantaj
¡Aisakuychis kai wascayta !

De l'autre côté de la rivière/un amour m'attend
De l'autre côté de la rivière/mon gendre m'attend
Bousier aux yeux creux !

Je la regarde, et elle aussi me regarde
Je l'appelle, et elle aussi m'appelle
Tirez sur ma lanterne de cuir !

Kaipi viday tukucuchu
Jacullaña ripusunchis
¡Paloma querida !
¡Kaitanini kai sonkhoyta !!

Que ma vie s'achève ici
 Allons-y, partons
 Ma colombe adorée !
 Ainsi dis-je à mon cœur

Imatataj ruasunchis
Wawitay jacu ripusunchis.

Nous allons le faire
 Petite enfant, allons-y, nous partons.

36. Nos propres observations démontrent que lorsque l'on fait référence par exemple en milieu urbain, comme à Cuzco ou Sicuani, aux flûtes *pinkuyllu* et aux musiciens qui en jouent, on observe chez les interlocuteurs des expressions d'admiration et de respect. Cette flûte semble donc être très particulière et évoquer des connotations spécifiques.

37. Ce dernier traduit *ullu* par : « le membre génital de n'importe quel animal mâle ».

38. Cependant, et pour être complet, je dois préciser qu'une dernière hypothèse totalement différente est à notre connaissance restée également inexplorée : il s'agit de la possible assimilation du nom de l'arbre nommé *pinkullu*, de tige creuse, qui sert à la fabrication de certaines flûtes à bec dans le nord du Pérou, à la flûte elle-même. Cet arbre est mentionné dans le dictionnaire Quechua Cajamarca-Cañaris de Félix Quesada (1976, p. 73). Le mot ne semble cependant pas exister sous cette acception dans les dialectes quechuas du Sud péruvien. Nous n'avons donc pour l'heure que trop peu d'éléments pour explorer plus avant cette dernière piste.

39. Le lendemain, je m'exerçai avec Severino au jeu de l'instrument derrière la *choza* où nous étions logés, et au bout d'un certain temps je pus jouer entièrement la mélodie du *Kasarachiy*. Ce n'est qu'au bout de longues minutes que je m'aperçus que deux des jeunes femmes de la veille, à demi dissimulées derrière un muret, m'observaient en silence. Elles semblaient visiblement surprises, et ne riaient plus. Voyant que je les avais remarquées, elles s'enfuirent aussitôt.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBÓ, X. (Compilation de), 1988. — *Raíces de América, el mundo aymara*, Alianza Editorial / Unesco / Sociedad Quinto Centenario, Madrid.
- ALENCASTRE GUTIÉRREZ, A. et G. DUMÉZIL, 1953. — « Fêtes et usages des indiens de Langui », *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, tome XLII, pp. 1-118.
- ARGUEDAS, J. M., 1951. — « El zumbayllu », *Letras Peruanas*, n° 1.
- ARAOZ SAL, J. M., 1970. — *La señalada*, Carlos J. Acobetto editor, Talleres Casanova & Cossio, San Miguel de Tucumán.
- ARNOLD, D. Y., 1992 — « En el corazón de la plaza tejida : el wayñu en Qaqachaka », *Reunión anual de etnología 1992*, serie « Anales de la reunión Anual de Etnología », tome II, MUSEF, La Paz, pp. 17-70.
- BARRIONUEVO, A., 1971. — « Chiaraque », *Allpanchis Phuturinga*, vol. III, Cusco, pp. 79-84.
- BAUMANN, M. P., 1980. — *Música andina de Bolivia*, livret d'accompagnement du disque du même nom (réalisé à partir d'enregistrements effectués à Cochabamba en octobre 1978), Centro Portales et Max Peter Baumann, Cochabamba, non paginé.
- BAUMANN, M. P., s. d. — *Bolivien Musik im Andenhochland*, notice du disque homonyme, éditions Artur Simon, Museum Collection Berlin, Berlin.
- BELLENGER, X., 1980. — « Les instruments de musique dans les pays andins (Équateur, Pérou, Bolivie) », première partie, « Les instruments dans leur contexte géographique », *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, IX, n° 3-4, pp. 107-149.
- , 1981. — « Les instruments de musique dans les pays andins (Équateur, Pérou, Bolivie) », deuxième partie, *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, X, n° 12, p. 123-150.

- BERNARD, C., 1991. — « Le sexe des montagnes : pour une approche érotique des batailles rituelles andines », *L'Ethnographie*, CXXXIII^e année, tome LXXXVII, n° 109, pp. 126-143.
- BERTONIO, L., [1612] 1984. — *Vocabulario de la lengua aymara*, CERES / IFEA / MUSEF, La Paz.
- BRAVO, D. A., 1985 [1956]. — *Diccionario Quichua santiagueño-Castellano*, 4^e édition, Ediciones Kelka, Serie Literatura Santiagueña Siglo XX, La Banda (Santiago del Estero, Argentine).
- BRISSEAU LOAYZA, J., 1981. — *Le Cuzco dans sa région : étude de l'aire d'influence d'une ville andine*, Travaux de l'Institut français d'Études Andines, tome XVI, IFEA (Ministère des Affaires Étrangères) / Centre d'Études de Géographie Tropicale (CNRS), Paris / Lima.
- CERRÓN-PALOMINO, R., 1976. — *Diccionario Quechua Junin-Huanca*, Ministerio de Educación / Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- CIEZA DE LEÓN, P., 1945. — *Crónica del Perú*, Colección « Austral », Escapa / Calpe, Buenos Aires.
- COBO, B., [1653] 1890-1895. — *Historia del Nuevo Mundo*, publicada por primera vez con notas y otras ilustraciones de D. Marcos Jiménez de la Espada, Primera Serie, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla. 4 tomes : tome I, 1890 ; tome II, 1891 ; tome III, 1892 ; tome IV, 1895.
- CUISENIER, J. (commissaire), 1980. — *L'instrument de musique populaire. Usages et symboles*, Catalogue de l'Exposition (28 novembre 1980-19 avril 1981) organisée par le ministère de la Culture et de la Communication et le musée des Arts et Traditions populaires, éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris.
- CUSIHUAMÁN, A., 1976a. — *Diccionario Quechua Cuzco-Collao*, Ministerio de Educación / Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- 1976b. — *Gramática Quechua Cuzco-Collao*, Ministerio de Educación / Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- DE LUCCA, M., 1983. — *Diccionario Aymara-Castellano, Castellano-Aymara*, Comisión de Alfabetización y Literatura en Aymara « Villamil de Rada », La Paz.
- FAVRE, H., 1966. — « Tayta Wamani. Le culte des montagnes dans le Centre Sud des Andes Péruviennes », in : *Colloque d'Études péruviennes*, Faculté d'Aix-en-Provence / Éditions Ophrys, III, Aix-en-Provence, pp. 121-140.
- FERNÁNDEZ ERQUICIA, R., 1992. — « La danza andina en el contexto de la fiesta », in : *Reunión anual de etnología 1992*, serie « Anales de la reunión Anual de Etnología », tome II, MUSEF, La Paz, pp. 167-174.
- FIDEL, M. S. y P. LECOQ, 2000. — « El rito del *señalakuy* en Ventanilla, una comunidad pastoril del Sud de Potosí - Bolivia », *Pacarina*, San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, Año I, n° 1, pp. 55-85.
- FLORES OCHOA, 1988. — « Matrimonio de los animales », in : Xavier Albó (compilation de), *Raíces de América, el mundo aymara*, Alianza Editorial / Unesco / Sociedad Quinto Centenario, Madrid, pp. 143-144.
- FORTÚN, J. E., 1978. — « Panorama del Folklore boliviano », in : H. Boero Rojo (ed.), *Enciclopedia Bolivia mágica*, Editorial Los Amigos del Libro, 3^a edición, Cochabamba, pp. 117-141.
- GARCIA-PELAYO Y GROSS, R. et J. TESTAS, 1995. — *Grand dictionnaire Español-Francés / Français-Espagnol*, Larousse, Paris.
- GILT CONTRERAS, M. A., 1955. — « Las guerrillas indígenas de Chiyaraque y Toqto », *Archivos peruanos de folklore*, Año I, n° 1, Cuzco, pp. 110-119.

- , 1956. — « Ritos pecuarios de Canas (Cuzco) : el ch'allakuy y el señalakuy », *Archivos peruanos de folklore*, Año II, n° 2, Cuzco, pp. 88-96.
- GIRAULT, L., 1968. — *La syrinx dans les régions andines de Bolivie*, Mémoire de l'École pratique des hautes études, Paris, 2 tomes.
- , 1969. — *Textiles boliviens. Région de Charazani*, Catalogues du musée de l'Homme, Muséum national d'histoire naturelle, Série H, Amérique, IV, Paris.
- , 1988. — *Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú*, CERES / MUSEF / QUIPUS, Talleres Gráficos Don Bosco, La Paz.
- GONZÁLEZ BRAVO, A., 1948. — « Música, Instrumentos y Danzas indígenas », in : *La Paz en su IV Centenario (1548-1948)*, Buenos Aires, pp. 403-423.
- GONZÁLEZ DE HOLGUÍN, D., [1608] 1901. — *Arte y Diccionario Qquechua-Español*, Corregido y aumentado por los RR. PP. Redentoristas, Biblioteca Qquechua-Español, Imprenta del Estado, Lima.
- GORBAK, C., LISCHETTI, M. et C. MUÑOZ, 1962. — « Batallas rituales del Chiaraje y del Tocto de la province de Kanas, Perú », *Revista del Museo Nacional de Lima*, tomo XXXI, pp. 239-304.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F., [1587-1615 ?] 1936. — *Nueva Corónica y buen gobierno*, codex péruvien illustré, Institut d'Ethnologie, XXIII. [Une réimpression de l'édition fac-similé de 1936 a été publiée en 1968, Paris].
- GUARDIA MAYORGA, C. A., 1980. — *Diccionario Kechwa-Castellano, Castellano-Kechwa*, 6^e édition, Ediciones Populares Los Andes / EPASA, Lima.
- HARCOURT R. et M. [d'], 1925. — *La musique des Incas et ses survivances*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 2 tomes.
- , 1935. — « Gestes rituels de la fécondation dans l'ancien Pérou », *Journal de la Société des Américanistes*, tome XXVII, fascicule I, pp. 25-33.
- , 1959. — « La musique des Aymaras sur les hauts plateaux boliviens », *Journal de la Société des Américanistes*, tome XLVIII, pp. 5-133. [Étude menée d'après les phonogrammes et les notes de terrain de Louis Girault en Bolivie].
- HARRIS, O., 1983. — « Los muertos y los Diablos entre los Laymi de Bolivia », *Revista Chungara*, n° 11, pp. 135-152. [Traduction en espagnol de l'article original : « The Dead and the Devils among the Bolivian Laymi », in : M. Bloch and J. Parry (eds.), *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge, pp. 45-73].
- ISKOWITZ, C. G., 1932. — « Les instruments de musique des indiens Uro-Chipayas », *Revista del Instituto de Etnologia de la Universidad de Tucumán*, Tucumán, pp. 263-291.
- , [1934] 1970. — *Musical and other sound instruments of the American Indians*, S. R. Publishers Limited / Galpin Society, East Ardsley (Wakefield, Yorkshire), [Première édition, Göteborg].
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA, 1978. — *Mapa de los instrumentos musicales del Perú*, Oficina de Música y Danza, Instituto Nacional de Cultura, Lima.
- JIMÉNEZ BORJA, A., 1950-1951. — « Instrumentos musicales peruanos », *Revista del Museo Nacional*, tomos XIX y XX, pp. 37-190.
- LARA, J., 1978. — *Diccionario Qhëshwa-Castellano, Castellano-Qhëshwa*, Editorial Los Amigos del Libro, Cochabamba.
- LAVALLÉE, D., 1987. — « La musique et la danse », in : *Ancien Pérou : Vie, Pouvoir et Mort*, Musée de l'Homme, catalogue de l'Exposition du Cinquantenaire (mai 1987-janvier 1988), Éditions Nathan, Paris, pp. 193-197.

- LA RIVA GONZÁLEZ, P., 2000. — « Le *Walthana hampi* ou la reconstruction du corps : conception de la grossesse dans les Andes du Sud du Pérou », *Journal de la Société des Américanistes*, 86, pp. 169-184.
- LAYME, F., 1996. — « La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara », in : *Cosmología y Música en los Andes*, M. P. Baumann (éd.), Vervuert, Iberoamericana, Berlin, p. 107-116.
- LECOQ, P., 1988. — « Le rollano : flûte des bergers boliviens conduisant des caravanes de lamas », in : *Flûtes des Amériques - Flûtes des Andes, Flûtes du Monde*, numéro spécial, Belfort, p. 65.
- LIRA, J., (Padre), 1944. — *Diccionario kkechwa-español*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- MALENGREAU, J., 1995. — *Sociétés des Andes. Des empires aux voisinages*, Éditions Karthala, Paris.
- MAMANI, M., 1996. — « El simbolismo, la reproducción, y la música en el ritual : marca y floreo de ganado en el Altiplano chileno », in : *Cosmología y Música en los Andes*, M. P. Baumann (éd.), Vervuert, Iberoamericana, Berlin, pp. 221-245.
- MARTÍNEZ, R., 1990. — « Musique et démons : Carnaval chez les Tarabuco (Bolivie) », *Journal de la Société des Américanistes*, tome LXXVI, pp. 155-176.
- , 1992. — *Bolivie. Musiques calendaires des Vallées Centrales*, Livret de présentation du disque compact du même nom, Collection CNRS / Musée de l'Homme, Le Chant du Monde, réf. LDX 274 938, Paris.
- MENDIETA PACHECO, W., 1962. — *Folklore tarijeño. Apuntes sobre la provincia Arce*, Talleres Gráficos « Gutenberg », La Paz.
- MONAST, J.-E., 1969. — *On les croyait chrétiens : les Aymaras*, Éditions du Cerf, Paris.
- MOLINIÉ FIORAVANTI, A., 1988. — « Sanglantes et fertiles frontières. À propos des batailles rituelles andines », *Journal de la Société des Américanistes*, tome LXXIV, pp. 49-70.
- , 1986. — « Instruments symboliques aux frontières andines », in : *De l'Himalaya au Haut Atlas, de l'Asie aux Andes, Techniques et Culture*, 7, p. 145-179.
- PANIAGUA LOZA, F., 1981. — « Glosas de danzas del altiplano peruano », tiré-à-part du *Boletín de Lima*, n° 15, 16, 17 et 18, novembre et décembre.
- PARADES CANDÍA, A., 1980. — *Folklore de Potosí*, Ediciones Isla, La Paz.
- PAJEJO, R., 1989a. — « Racines incas », *L'Univers du Vivant*, nouvelle série, n° 26, publiée avec le concours du Muséum national d'histoire naturelle, Paris, pp. 70-77. Précédé de « Sous le soleil de l'Inca », porte-folio photographique de 10 pages, pp. 14-23.
- , 1989b. — « L'expression musicale spontanée chez les descendants des grandes ethnies andines », *Marsyas*, Revue de pédagogie musicale et chorégraphique, Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique de La Villette / Cité de la Musique, Paris, n° 9, pp. 57-72.
- , 1997. — *Musiques des communautés indigènes du Cuzco (Pérou)*, disque compact Unesco-Auvidis, réf. D 8268. [Présente entre autres un corpus musical du *pinkuyllu* dans la communauté de Q'ellapampa (Canas, Cuzco) comportant 7 thèmes avec chant en quechua (pages 17 à 23). La page 16 présente un thème de *Punch'ay qhashwa* chanté en quechua et accompagné au *charango* « *chillador* ». Figurent également sur ce CD des thèmes provenant de la communauté Choqopiya (Pauartambo) joués sur un autre type de flûte à bec *pinkullu*, ainsi que des thèmes de *lawata* ou *qaytanu* de la communauté Cuper].
- PARKER, G. J. et A. CHÁVEZ, 1976. — *Diccionario Quechua Ancash-Huailas*, Ministerio de Educación / Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

- PLAS, S., 1996. — « Une source européenne de la *Nueva Corónica y buen gobierno* de Guaman Poma », *Journal de la Société des Américanistes*, tome 82, Paris, 1996, p. 97-116.
- PORTUGAL CATACORA, J., 1981. — *Danzas y bailes del altiplano*, Editorial Universo S. A., Lima.
- QUESADA, F., 1976. — *Diccionario Quechua Cajamarca-Cañaris*, Ministerio de Educación / Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- SÁNCHEZ, W., 1989. — « El calendario musical e instrumental », *Boletín del Centro Cultural Portales*, n° 12, Centro Cultural Portales, Cochabamba.
- SCHECHTER, J. M., 1979. — « The Inca *cantar histórico* : a lexico-historical elaboration on two cultural themes », in : Society for Ethnomusicology, Twenty-Fourth Annual Meeting, *Ethnomusicology*, May 1979, pp. 191-204.
- SOLÁ, J. V., 1975. — *Diccionario de regionalismos de Salta (República Argentina)*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires.
- SOTO RUIZ, C., 1976. — *Diccionario Quechua Ayacucho-Chanca*, Ministerio de Educación / Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- STARK, L. R. et P. C. MUYSKEN, 1977. — *Diccionario Español-Quichua y Quichua-Español*, Publicaciones de los Museos del Banco Central del Ecuador, Quito / Guayaquil, Edición Especial en colaboración con el Archivo Histórico del Guayas, Guayaquil.
- STOBART, H., 1988. — *The Pinkillos of Vitichi*, tapuscrit, Horniman Museum, Londres.
- , 1996. — « Tara and Q'iwa. Worlds of Sound and Meaning », in : *Cosmología y Música en los Andes*, M. P. Baumann (éd.), Vervuert, Iberoamericana, Berlin, pp. 67-81.
- THÓRREZ LÓPEZ, M., 1977. — *El huayño en Bolivia*, Instituto Boliviano de Cultura / Departamento de Etnomusicología y Folklore, La Paz, [Étude ethnomusicologique basée sur le matériel enregistré dans les départements de Potosí, Oruro et La Paz par Isabel Aretz en 1942].
- TORRES FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, G., 1982. — *Diccionario Kichua-Castellano-Yurakshimi-Runashimi*, Casa de la Cultura ecuatoriana / Núcleo del Azuay, Cuenca.
- TURINO, T., 1983. — « The Charango and the Sirena : Music, Magic, and the Power of Love », *Latin American Music Review* 4 (1), pp. 81-119.
- VALENCIA ESPINOZA, A., s. d. — *Pesas y medidas inkas. Continuidad en los mercados de Canas*, Centro de Estudios Andinos Cuzco (CEAC), Cuzco.
- VEGA, C., 1946. — *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, con un ensayo sobre les clasificaciones universales y un panorama gráfico de los instrumentos americanos, Ediciones Centurión, Buenos Aires.
- VELLARD, J. et M. MERINO, 1954. — « Bailes folklóricos del Altiplano », in : *Travaux de l'Institut Français d'Études Andines*, tome IV, Paris-Lima, pp. 59-128.
- YARANGA VALDERRAMA, A., 1979. — « La Qachwa o Qachua en la civilización andina », in : *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, publié par les soins de la Société des Hispanistes Français, Editorial Laia, Barcelona, pp. 823-840.